

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

dossier
mestieri del teatro/2
l'organizzatore teatrale
e l'ufficio stampa

testi

Trincea di signore.
Cronache da un assedio
di Silvia Calamai
Premio Battipaglia

speciale
**CARMELO
BENE**

Pezzoli
Stein
Walsh

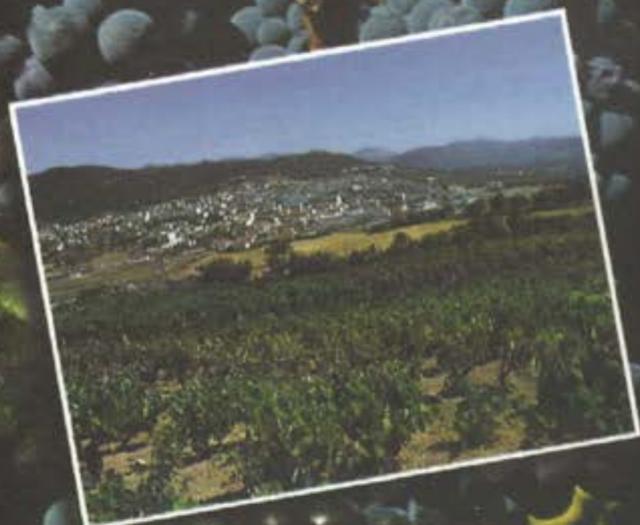
premio hystrio
2002

exit nati ieri biblioteca critiche società teatrale festival



C.S. Giogantinu

07022 BERCHIDDA (SS) ITALY
PHONE 079/704163 - 704939
FAX 079/704938



DEGUSTAZIONE
TORRONE SARDO
tasting
nougat sardo

DOLCI SARDI
sardinian's sweet

ENOTECA
E
DROGHERIA
wine shop
and
grocery

via Carlo Alberto 65
07041 Alghero (SS)
tel. 079.9731121



Premio Hystrio alla Vocazione 2002: la cronaca, le foto dei partecipanti, i premiati e la mostra fotografica sul Nuovo Circo - di Anna Ceravolo



L'organizzatore teatrale e l'ufficio stampa. Seconda puntata del nostro percorso, iniziato dal fotografo di scena, dietro le quinte dell'evento teatrale - di Roberta Arcelloni, Mimma Gallina, Lucio Argano, Anna Guri, Alessandra Arcidiaco



Riflessioni su un mattatore all'antica futurista - di Italo Moscati, Pierfrancesco Giannangeli, Fabrizio Caleffi

2 PREMIO HYSTRIO

12 **la questione teatrale**
Regia critica e spirito di servizio - di Ugo Ronfani

14 **vetrina**
I programmi di Cristina Pezzoli, neodirettrice dell'Associazione teatrale pistoiese - Conservare la memoria del teatro - Il Centro Teatro Ipotesi di Petruzzelli a Genova - Kantor a Firenze - di Claudia Cannella, Ernesto Cilento, Monica Ruocco, Francesco Tei, Alfio Petrini

26 DOSSIER MESTIERI DEL TEATRO/2

40 **teatromondo**
Incontro con Peter Stein - Enda Walsh, *enfant prodige* della drammaturgia irlandese - Büchner seduce Parigi - di Nicola Viesti, Giovanna Intra, Giuseppe Montemagno

48 SPECIALE CARMELO BENE

58 **nati ieri**
Tour nell'Italia dei nuovi gruppi, dodicesima tappa: Ascanio Celestini - di Emanuela Garampelli

62 **exit**
Addio al grande scenografo boemo Josef Svoboda - di Pierfrancesco Giannangeli

64 **biblioteca**
Aldo Trionfo: un ritratto a più voci e le altre novità librarie - di Daniela Ardini, Laura Bevione, Marilena Roncará

68 **critiche**
Lilium e *Woyzeck*: doppio Schilling a Milano - *Borkman* secondo Castri - Pagni e Lavia per *Un nemico del popolo* - Garella sulle spalle dei *Giganti* - Pro & Contro: Paolo Rossi fa Molière - *Ivanov* in italiano per Nekrosius - Trilogia di Ronconi a Siracusa - Epidemia *Don Giovanni* - I Cigni di Ek e Fabre a Reggio Emilia - Tutte le recensioni di fine stagione

104 **testi**
Trincea di signore. Cronache da un assedio - di Silvia Calamai, Premio Battipaglia 2002, Sezione Under 32

114 **la società teatrale**
Tutta l'attualità nel mondo teatrale - Numeri utili - Agenda festival - a cura di Anna Ceravolo

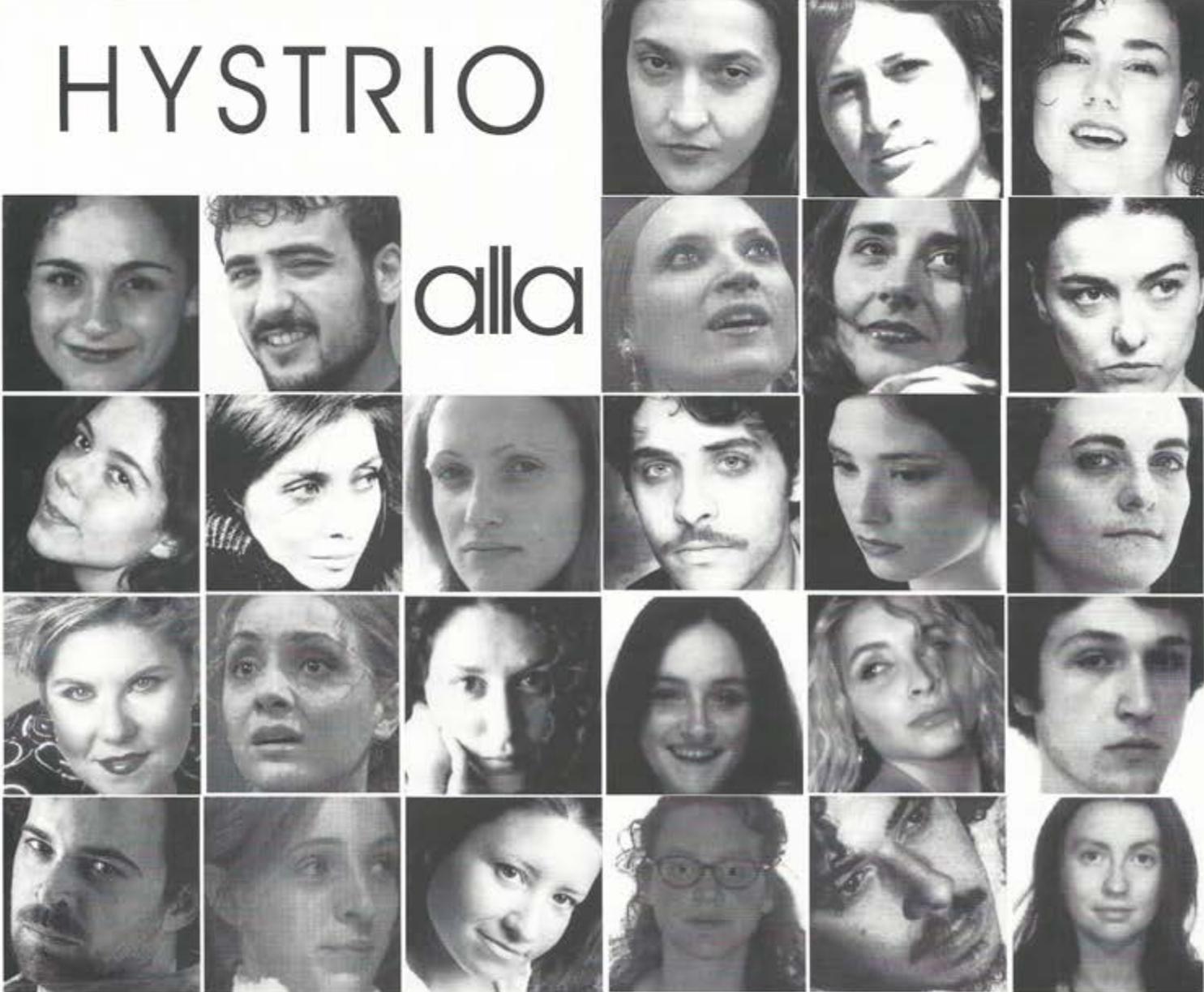
in copertina: Carmelo Bene, acrilico su carta di Ivan Groznij Canu

... e nel prossimo numero: dossier Scuole di teatro in Europa (prima puntata), i festival estivi, anticipazioni sulla stagione 2002-2003, tredicesima tappa nell'Italia dei nuovi gruppi con Kinkaleri, teatro per la prima infanzia, da New York il Wooster Group di Elisabeth LeCompte... e molto altro



premio

HYSTRIO



alla

HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Irene Serini (diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano) e Pietro Tammaro (diplomato alla Scuola del Teatro Stabile di Genova), mentre a Cinzia Bregonzi (Scuola TeatroSempre diretta da Rino Silveri) è andata la borsa di studio intitolata a Gianni Agus. Tre i segnalati: Federica Bognetti, Angela Rafanelli e Alessandra Raichi.

ECCO, IN ORDINE ALFABETICO, TUTTI GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE: Stefania Accardi, Andrea Adinolfi, Federica Armillis, Antonella Avagliano, Fiammetta Bellone, Barbara Cadeddu, Luisa Cattaneo, Roberta Correale, Antonio De Matteo, Eva Drammis, Matilde Facheris, Cristina Fidone, Laura Gambarini, Alessandra Guazzini, Marzia Laini, Azzurra Lama, Riccardo Leonelli, Gerardo Maffei Marmoross, Diana Manea, Mariarosaria Mango, Lucrezia Maniscotti, Davide Palla, Alessandra Pasi, Valeria Perdonò, Chiara Petruzzelli, Nicola Pianzola, Iolanda Piazza, Roberta Piccicuto, Lorenza Pisani, Erika Renai



V O C A Z I O N E



2002

Cappelli, Chiara Rivoli, Silvia Santagata, Alessandro Schiavone, Chiara Seravalle, Paolo Antonio Simioni, Daniela Spissu, Raffaella Tagliabue, Matteo Timori, Elisa Tombolini, Giovanna Velotti, Carla Vitantonio, Virginia Viviano, Ramona Viziteu.

QUESTE LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE: Scuola del Piccolo Teatro, Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Scuola Quelli di Grock, Centro di formazione per lo spettacolo-Teatri Possibili, Centro Teatro Attivo di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni"; Scuola di Teatro di Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e Scuola Nazionale di Cinema di Roma; Accademia "Vincenzo Bellini" e Università Popolare di Napoli; Scuola del Teatro Biondo Stabile di Palermo; Civica Scuola d'Arte Drammatica dell'Akròama di Cagliari; Università d'Arte della Repubblica Moldava.

VOCAZIONE

IL TUO NOME È DONNA!

di Anna Ceravolo

Il teatro del futuro è donna. Proiezione fantasiosa? No. Sono i numeri del Premio Hystrio alla Vocazione per giovani attori che ci fanno sbilanciare verso affermazioni tanto "progressiste". Questione di quantità ma, e soprattutto, di qualità: la maggioranza schiacciante delle candidate ha portato con sé un concentrato di preparazione, sensibilità, determinazione che ha ben guadagnato al gentil sesso sia la Borsa intitolata a Gianni Agus, andata a Cinzia Bregonzi, che le segnalazioni per Angela Rafanelli, Alessandra Raichi, Federica Bognetti; mentre il Premio Hystrio sezione femminile è stato vinto da Irene Serini e quello per la sezione maschile da Pietro Tammaro che con l'ottima interpretazione dal *Guardiano* di Pinter ha riportato in equilibrio lo sbilancio tutto rosa. Complessivamente oltre centottanta i candidati in cinque giorni di audizioni (pre-selezioni al teatro Libero e selezioni finali al Litta) che anche quest'anno non si sono lasciati scappare l'occasione di essere esaminati da una giuria di esperti (Ugo Ronfani, presidente, Liselotte Agus, Marco Bernardi, Ferdinando Bruni, Antonio Calenda, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Corrado d'Elia,



Nanni Garella, Sergio Maifredi, Serena Sinigaglia, Antonio Syxty) con il sogno - più che di portarsi a casa una consistente borsa di studio (tre milioni di vecchie lire suppergiù) - di sperare in una scrittura dai registi in giuria come più volte è accaduto in passato. Perché il Premio Hystrio alla vocazione vanta ormai

una storia più che decennale. Per ricordare la prima edizione di questo premio bisogna risalire al 1989 quando Ugo Ronfani diede il via a Montegrotto Terme a un'iniziativa più unica che rara che intendeva scoprire e sostenere i talenti esordienti.

La serata al Teatro Litta che ha concluso la maratona di audizioni si è svolta all'insegna della simpatia di Roberto Recchia che ha condotto le premiazioni sciorinando la verve di un presentatore consumato con un debole per il grande schermo. Difatti si è cominciato con la proiezione di un video realizzato da Recchia, una comico-intervista a Cinzia Spanò, premiata l'anno scorso che confessava che della borsa di studio vinta aveva fatto elementi d'arredo. Cinzia Bregonzi, Irene Serini e Pietro Tammaro pensano di investirla, come si augura chi gliel'ha conferita, in formazione attoriale; con le idee già chiare Tammaro



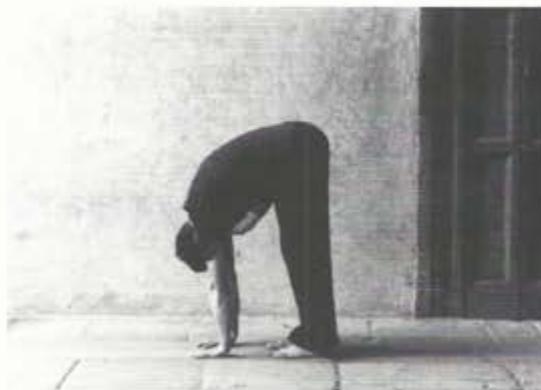
che pensa di frequentare uno stage di Nicola Panelli.

Accanto ai giovani sono saliti sul palco i vincitori dei Premi Hystrio. Riconoscimenti nei quali si riconosce (e non è un bisticcio) la filosofia della rivista: volontà di riforma, impegno civile, passione per lo spettacolo a 360 gradi. Così ecco che a Gigi Cristoforetti che da tre anni organizza la

Festa internazionale del circo contemporaneo di Brescia, una forma di spettacolo nata negli anni Settanta in Francia che punta sui virtuosismi acrobatici e sulla danza escludendo l'utilizzo di animali, è stato attribuito il **Premio Hystrio Altre Muse**. Gli ignari del *nouveau cirque* hanno potuto rifarsi con una mostra fotografica documentaria allestita nel foyer e schegge in video delle edizioni bresciane. Anticipato dalla visione della puntata de *Il fatto* che Enzo Biagi gli ha dedicato, il regista Nanni Garella e lo psichiatra Filippo Renda dell'Associazione Arte e Salute di Bologna, hanno ricevuto il **Premio Hystrio alla regia** per la messa in scena dell'incompiuto pirandelliano *I giganti della montagna* con una compagnia mista di attori professionisti e attori con disagio psichico, un progetto che i due covavano da anni e che solo ora sono riusciti a realizzare grazie all'appoggio di un funzionario illuminato del Dipartimento di salute mentale della Usl di Bologna Nord e dell'Arena del Sole, coproduttore dello spettacolo in tournée nella prossima stagione. Il **Premio Hystrio alla drammaturgia** è andato al gruppo Scrittori per la pace costituitosi lo scorso anno e che in pochi mesi ha riunito un gran numero di autori intorno ai temi della pace, della democrazia e della libertà d'espressione riabilitando alla drammaturgia una funzione di primo piano all'interno della società. A ritirare il premio Alessandro Trigona Occhipinti e Renata Molinari, Remo Binosi, Giampaolo Spinato, Renato Gabrielli, la falange milanese presente al Litta. Conteso dai registi più autorevoli, anche Ligabue l'ha voluto nel suo ultimo film, Sergio Romano ha ottenuto il **Premio Hystrio all'interpretazione** e ha dato un saggio del suo talento attorale con la lettura del monologo di Renato Gabrielli, *Lo scrittore per la pace*. Mentre dalle mani di Bianca Maria Longoni, in rappresentanza dell'assessore alla cultura della Provincia di Milano Paola

Cronaca "in rosa" della quarta edizione milanese del Premio Hystrio: le audizioni, la serata conclusiva e i premiati

Iannace, Corrado d'Elia ha ricevuto il nuovo **Premio Hystrio-Provincia di Milano** per il complesso della sua attività artistica e didattica svolta sul territorio con la Compagnia Teatri Possibili, che gestisce il Teatro Libero e il Centro di formazione per lo spettacolo. Infine, conclusione nel foyer con l'eccellente rinfresco made in Sardegna, con prodotti freschi appositamente offerti dalla ricca Gallura, l'eccellente vermentino della cantina sociale di Berchidda Giogantinu, i formaggi della rinomata Fogu Casaria e le mitiche panadas e casadinas della Pasta Fresca di Salvatorica Casula, di Oschiri, il tutto chiuso dai dolci della Dispensa di Giusy Floris di Alghero. Che il nostro Terribile Ivan ci abbia messo lo zampino è pura illazione. ■



Premi Hystrio 2002

le motivazioni



Premio Hystrio all'interpretazione a SERGIO ROMANO - Nel 1994, a soli ventisette anni, Sergio Romano è stato *Amleto* per la regia di Benno Besson: un punto fermo nella carriera di un giovane attore, ma un ruolo che potrebbe anche fermare l'evoluzione. Invece Romano, diploma alla Paolo

Grassi di Milano, perfezionamento con Massimo Castri, debutto nel 1989 con Mauricio Paroni De Castro - poi Osvald negli *Spettri* e Eugenio nella goldoniana *Bottega del caffè* entrambi per la regia di Bosetti, Lello nel *Bugiardo* di De Bosio - dopo l'*Amleto* è cresciuto costantemente, lavorando con registi come Lasalle, Cristina Pezzoli, Sciacaluga, Binasco, Gabrielli e Calenda, diretto dal quale ha interpretato il ruolo di Iago nell'*Otello* di quest'ultima stagione. Ha cominciato anche a essere apprezzato dal cinema, partecipando a *La vita che verrà* di Pozzessere nel 1999 e a *Da zero a dieci* di Ligabue nel 2001. A Sergio Romano, interprete di forte temperamento, solidità di preparazione e varietà di esperienze, viene assegnato il Premio Hystrio all'interpretazione per il percorso fatto fin qui e per le mete sempre più ambiziose a cui è destinato.

Premio Hystrio alla regia a NANNI GARELLA e all'ASSOCIAZIONE ARTE E SALUTE DI BOLOGNA - Il teatro, oggi, è follia o non è teatro. Nanni Garella, alieno dai conformismi del mestiere per attitudine e storia personale, ha colto nello straordinario incompiuto pirandelliano dei *Giganti della montagna* l'occasione per rendere manifesta la forza trasgressiva del fatto teatrale. Regista nel 1997 di uno dei migliori *Woyzeck* degli ultimi anni

(protagonista il bizzarro Haber), Garella celebra in questa stagione la diversità attraverso la saga degli Scalognati visitati dalla devastata Compagnia della Contessa. La sua messa in scena trova magica corrispondenza fra la trama di Pirandello, i suoi interpreti e gli allievi-attori del Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda Usi Bologna Nord, con cui da anni lavora. Il premio Hystrio alla regia va quest'anno a un progetto coraggioso, nato tre anni fa dagli sforzi congiunti dell'Associazione Arte e Salute guidata dallo psichiatra Filippo Renda, del Dipartimento di salute mentale dell'Azienda Usi Bologna Nord e di Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna, e a un teatrante, Nanni Garella, votato al rischio che con i *Giganti*, moltiplicando i significati del testo con il vissuto degli attori impiegati, vince la grande scommessa di un teatro ancora capace di sorprendere, emozionare e recuperare una funzione sociale e terapeutica che sembrava ormai perduta.



Premio Hystrio alla drammaturgia a SCRITTORI PER LA PACE - Oggi che terrorismo e guerra sono riesplosi con particolare virulenza e minacciano e insanguinano un mondo sempre più impotente, è significativa la presa di posizione di un gruppo di autori (Alessandro Trigona Occhipinti, Marcello Isidori, Fortunato Cerlino, Filomena Iavarone, Paola Ponti, Giuseppe Manfredi, Edoardo Erba, Raffaella Battaglini) riunitosi sotto il nome di "Scrittori per la pace", a margine di un convegno sulla drammaturgia



svoltosi a Bologna nel maggio 2001. All'indomani dell'attentato di New York il gruppo ha dato vita a una serie di iniziative a sostegno della pace, concretizzatesi in una maratona-spettacolo itinerante che, partendo da Roma, ha toccato poi Bologna e Milano. Ora sono 81 gli autori coinvolti, tra i quali un nutrito gruppo milanese (Traverso, Sarti, Molinari, Binosi, Gabrielli, Spinato), ma anche, citando in ordine sparso, Ravera, Fo, Maraini, Cavosi, Maltese, Longoni, Benni, Chiti, ai quali si aggiungono 116 attori. Il premio Hystrio alla drammaturgia viene assegnato a "Scrittori per la pace", non a un singolo autore quindi, ma a un gruppo di drammaturghi, che si sono uniti nel nome e in difesa dei diritti civili e contro ogni logica di guerra, mettendo il loro mestiere al servizio di un tema che, oggi più che mai, necessita della vigile attenzione e della partecipata presa di coscienza di tutti noi.

Premio Hystrio Altre Muse alla FESTA INTERNAZIONALE DEL CIRCO CONTEMPORANEO DI BRESCIA

La Festa internazionale del circo contemporaneo nasce nel 2000 a Brescia per esplorare e rendere noto anche in Italia il fenomeno spettacolare conosciuto come *nouveau cirque*, nato in Francia negli anni '70. L'arte circense, archetipicamente legata all'atto teatrale, ha superato, con il *nouveau cirque*, la fase del sensazionalismo alla Barnum e del romanticismo del carrozzone itinerante, mescolando discipline e linguaggi (dalla danza alla musica e al circo tradizionale, di cui però rifiuta l'impiego di animali) e ritrovando il teatro per rigenerare le proprie suggestioni. Il Premio Hystrio Altre Muse va a un festival di qualità sempre crescente che seleziona le posizioni più interessanti e avanzate del circo contemporaneo, ponendosi come un vero e proprio cantiere, dove realizzare un incontro stimolante tra il virtuosismo tecnico del circo, l'energia della composizione coreografica e la drammaturgia teatrale, unendo un'estetica raffinata a una sorprendente immediatezza espressiva per promuovere un irrinunciabile patrimonio spettacolare, legato a un lunghissimo passato e destinato a un luminoso futuro.

Premio Hystrio-Provincia di Milano a CORRADO d'ELIA

Corrado d'Elia è emerso dalla galassia delle produzioni del teatro giovane milanese portando, con tenacia, entusiasmo e capacità imprenditoriale, la compagnia Teatri Possibili, fondata nel 1995, a gestire prima il Teatro Olmetto, dove mette in scena *Le nozze dei piccolo borghesi* di Brecht, e poi il Teatro Libero, oggi punto di riferimento privilegiato per i giovani gruppi e la drammaturgia contemporanea. Sinceramente interessato alla didattica dello spettacolo, d'Elia ha anche fondato il Centro di formazione per lo spettacolo, di cui è direttore e che conta ormai oltre 400 allievi. Un suo fortunato *Cirano*, e successivamente l'*Otello* shakespeariano, il *Caligola* di Camus e, nel corso di questa stagione, un'originale riscrittura del *Don Giovanni* di Molière, hanno fatto di questi grandi clas-

sici, nelle sue messinscena ricche di un dinamismo che non è mai banale semplificazione, il modello di avvicinamento della tradizione drammaturgica al pubblico di oggi. Al giovane regista-attore-direttore di teatro viene assegnato il

Premio Hystrio-Provincia di Milano, destinato a un artista emergente operante sul territorio, per la coerenza, la costanza e le non comuni doti artistiche e organizzative. ■



Le foto di queste pagine sono di Claudio Gobbi.

Ciao Remo, scrittore per la pace

Mentre andiamo in stampa, ci giunge la dolorosa notizia della morte improvvisa di Remo Binosi. L'avevamo salutato solo una settimana fa, la sera delle premiazioni (lui era uno degli Scrittori per la pace), felici di vederlo di nuovo "in scena" dopo una complessa operazione per aneurisma subita qualche mese addietro. Remo - veronese, 53 anni, laurea in filosofia, caporedattore di *Grazia* - si era rivelato al grande pubblico nel '93 con il bellissimo *L'attesa*, interpretato da Maddalena Crippa ed Elisabetta Pozzi dirette da Cristina Pezzoli, poi film di Giorgio Treves con il titolo di *Rosa e Comelia*. Ma la sua attività di drammaturgo era iniziata l'anno prima, nel '92, con *Sognanti*, presentato al Festival delle Ville Tuscolane, e proseguita con numerose pièces tra cui *Fausta* ('94), *La finestra sul ponte* ('95), *Il martello del diavolo* ('97); *La Bovari sulla bocca di tutti*, *I cacciatori* e *Ich bin Elisabeth* ('98), fino ai più recenti *Betty-Vintage* e *Visioni di una battaglia in corso*, monologo con cui aveva preso parte alle iniziative di Scrittori per la pace. Ci mancherà Remo, e non solo per la passione rigorosa che segnava il tuo lavoro nel teatro, ma anche per il garbo e l'ironia con cui affrontavi la vita. *Hystrio*



i vincitori

PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE



La giuria del Premio Hystrio alla Vocazione – composta da Ugo Ronfani, Liselotte Agus, Marco Bernardi, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Corrado d'Elia, Nanni Garella, Sergio Maifredi, Serena Sinigaglia e Antonio Syxty - ha esaminato, dal 20 al 22 giugno al Teatro Litta, 50 iscritti alla 4a edizione milanese del premio, istituito nel 1989 a Montegrotto Terme. Diciannove concorrenti sono stati ammessi alla prova finale su 130 aspiranti attori autodidatti o che avevano frequentato scuole di recitazioni locali, e che si erano presentati alle pre-selezioni del 13 e 14 giugno, svoltesi

al Teatro Libero e affidate a due gruppi di esaminatori composti da Ugo Ronfani, Claudia Cannella, Corrado d'Elia, Fabrizio Caleffi, Ivan Canu, Anna Ceravolo, Renato Gabrielli, Pier Giorgio Nosari e Maria Pia Pagliarecci.

Dopo approfondita valutazione dei risultati delle audizioni, compilata una rosa di finalisti, le conclusioni della giuria sono state le seguenti.

Borsa di studio Gianni Agus, ottava edizione, istituita dai famigliari in ricordo dell'illustre attore a **Cinzia Bregonzi**, di ventidue anni, nata e residente a Milano,



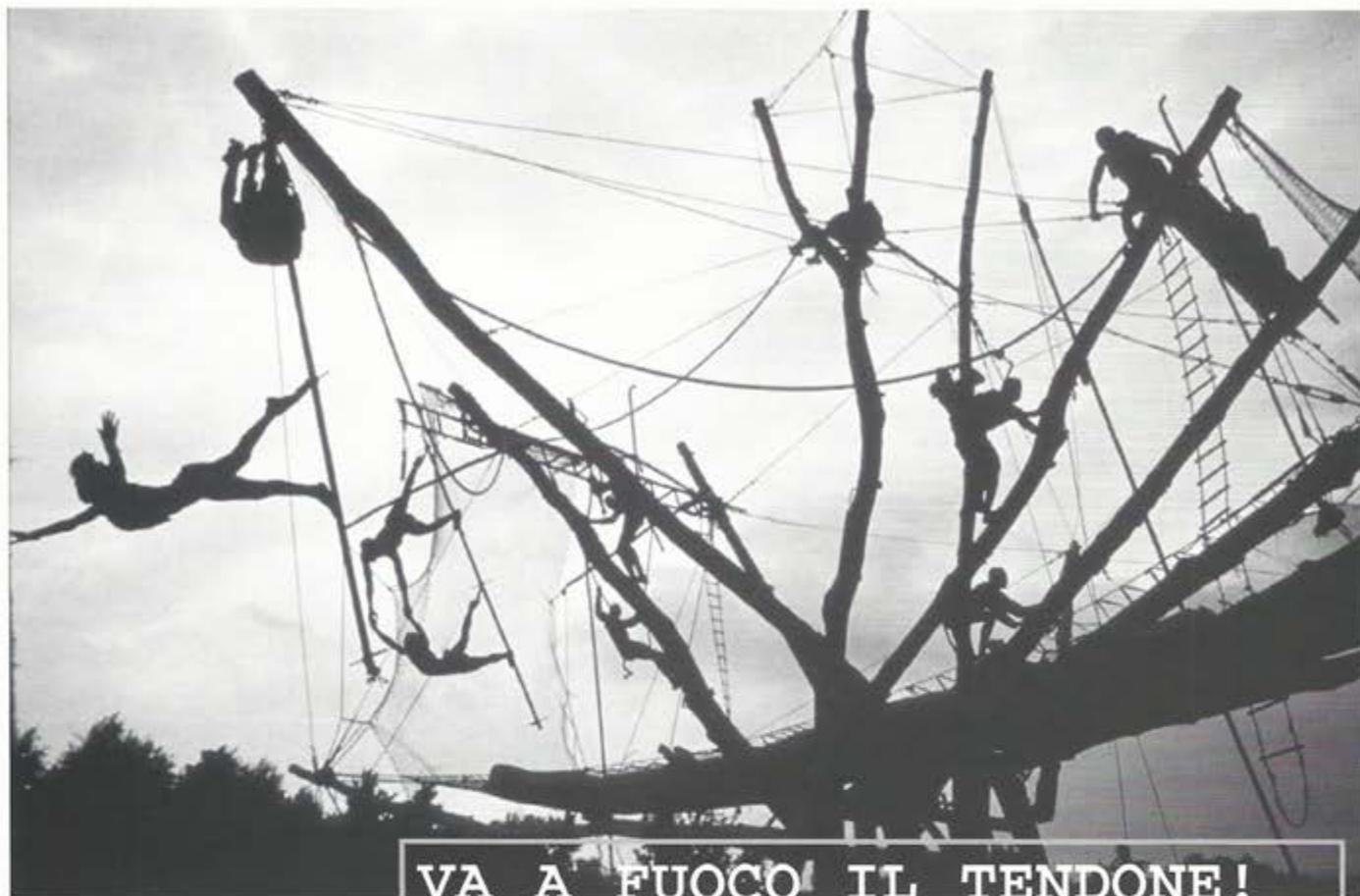
proveniente dalla Scuola di TeatroSempres diretta da Rino Silveri. In due brani di generi diversi (Q di Anna Scardovelli e *Giovanni d'Arco* di Luca Ferri) ha dimostrato duttilità interpretativa, intelligenza nella scelta dei testi, inventiva gestuale unita a una chiara dizione e, soprattutto, qualità istintive di comunicazione che, se completate da una formazione professionale adeguata, fanno presagire ottimi risultati futuri.

Premio Hystrio alla Vocazione – Sezione maschile a Pietro

Tammaro, venticinque anni, nato a Napoli e residente a Genova, diplomato alla Scuola dello Stabile genovese. Ne *Il guardiano* di Harold Pinter, alle prese con il monologo di un personaggio psichicamente disturbato - monologo che implicava una scelta coraggiosa, senza indulgere in facili effetti, anzi procedendo per rigorose implosioni - ha saputo trovare toni di umana verità scanditi su tempi soltanto apparentemente monotoni, in realtà di doloroso scavo psicologico; e in un arioso *divertissement* teatrale del Seicento ha ribadito una capacità notevole di appropriarsi in modo personale dei testi.

Premio Hystrio alla Vocazione – Sezione femminile a Irene Serini, ventisette anni, nata e residente a Trieste, diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Nei due brani proposti, dall'*Antigone* di Jean Anouilh e da *La chiave dell'ascensore* di Agota Kristof, tenendosi ad apprezzabile distanza dagli schemi scolastici, manifestando una matura attitudine a penetrare il senso dei testi e una capacità non comune di controllare le risorse della voce e del corpo, con eleganza non disgiunta da ironia, si è qualificata davanti alla giuria come interprete di sicuro avvenire. In una edizione del Premio caratterizzata da un lodevole e diffuso impegno da parte dei candidati, da una scelta per molti aspetti innovativa del repertorio, da una buona presenza di giovani talenti anche esterni al circuito delle scuole, e da una netta predominanza dell'elemento femminile su quello maschile, la giuria ha infine ritenuto di segnalare **FEDERICA BOGNETTI**, della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, che ha vigorosamente caratterizzato brani da Annibale Ruccello ed Eduardo De Filippo, **ANGELA RAFANELLI**, diplomata alla Scuola del Piccolo Teatro, che si è presentata con testi di Giordano Bruno e Vittorio Alfieri e **ALESSANDRA RAICHI**, proveniente dall'Accademia dei Filodrammatici, che ha interpretato brani da Elsa Morante e Oriana Fallaci. ■





VA A FUOCO IL TENDONE!

Un paio di mesi fa ci chiamò Viola Berlanda, una dei dieci fotografi che avevano partecipato alla nostra precedente mostra

"Scattanti in scena", proponendoci un servizio su Cyrk 13, in nuovo spettacolo del Centre National des Arts du Cirque di Châlons "messo in pista" dal coreografo Philippe Decouflé. Perché solo un servizio quando lo spettacolo, insieme a molti altri, sarebbe stato presentato alla 3a edizione della Festa del Circo Contemporaneo di Brescia, che riceveva il Premio Hystrio Altre Muse? Et voilà. In collaborazione con la rassegna bresciana abbiamo realizzato, nel foyer del Teatro Litta e poi "in tournée" tra gli chapiteaux della Festa, la mostra fotografica, "Nuovo circo: una messa a fuoco" per raccontare la storia di questa iniziativa unica in Italia. Alle foto di Viola su Cyrk 13 si sono così aggiunte quelle di Alberto Leone e Nevio Vitali sul lavoro della Compagnie Gosh (*Backstage* e *Pelahuoso*), Arcipelago Circo Teatro (*Ombra di luna*), Compagnie Transe Express Circus (*Mobile homme*), Compagnie Chant de Balles (*Le chant de balles*) e Compagnie Abédo (*Les Bigbrozeurs*). Un piccolo e colorato assaggio della nuova vita che ferve sotto i tendoni. ■

Qualche giorno dopo...

Da: Pietro Tammaro <pietrotammaro@libero.it>

A: <hystrio@libero.it>

Data: mercoledì, 26 giugno 2002 18:15

Oggetto: Ringraziamenti

Sono pienamente contento e soddisfatto di aver partecipato quest'anno al Premio Hystrio alla Vocazione 2002, ho conosciuto, dopo aver vinto, una giuria di persone interessate realmente a vedere l'operato degli attori che vi hanno partecipato. Quindi colgo l'occasione per ringraziare vivamente e con grande affetto tutta la giuria composta da Ugo Ronfani, Liselotte Agus, Marco Bernardi, Gaetano Callegaro, Claudia Cannella, Corrado d'Elia, Nanni Garella, Sergio Maifredi, Serena Sinigaglia e Antonio Syxty. Grazie a Voi mi sono ricreduto di un intero circuito italiano teatrale che mi stava facendo chiudere nella mia arte e scoraggiava il mio talento e la mia vocazione. Ricorderò per sempre questa fantastica esperienza.

A presto.

Pietro Tammaro

IL SALTO DEI SALMONI

ovvero

SALOMON GRUNDY

di Fabrizio Caleffi

«È terribile. Li capisco bene i salmoni. Mi è capitato di sentirmi come loro»
Marilyn Monroe

Gidà: uno su mille ce la fa, come cantava ottimisticamente il Morandi. I salmoni risalgono i fiumi, lungo le cui rive si appostano pescatori, predatori, procioni. Saranno famosi non è solo una bella serie televisiva, o un banale tv game. In questo numero, che si apre con il nostro Premio alla Vocazione, facciamo un regalino agli amici, attori e attrici - e ai loro amici: regaliamo un po' di appunti per un manuale di sopravvivenza per salmoni nella corrente, sveliamo qualche segreto per non finire inscatolati su uno scaffale di supermercato, o serviti, affumicati e imburrati, come antipasto, invece che sul palco degli Oscar. Affermiamo categoricamente che la giovane attrice di belle speranze che si legghi ad un coetaneo, collega o meno (ma collega è anche peggio) è senza speranza. Stretta tra gelosie professionali e gelosia personale, non sarà mai libera né di testa né di cuore. Trofeo imbalsamato di un matrimonio scontato, è destinata a ricordare con rabbia le occasioni perdute: oh, anch'io, se avessi voluto... ma non sono mai scesa a compromessi. Ay, que malo! Dato e non concesso che qualcuno l'abbia mai effettivamente invitata a salire sul side car delle opportunità, lo sa la nostra amica che quasi mai di compromesso si è trattato? Si crea solo per amore. E con amore. Nello spettacolo viaggiano solo artisti fai da te. No Alpitour. Immalinconisce la strage degli innocenti dello stage: solerti pagatori di guru, imparano solo a misurare la professionalità in proporzione all'entità della diaria - e si perdono per strada. Scegliendo l'uovo oggi, perdono la gallina del loro domani, razzolano ai margini delle luci della ribalta e finiscono a frequentare corsi di doppiaggio. Disse una volta un poeta: «ho avuto cattivi maestri / è stata un'ottima scuola». Cattivi maestri, non maestri cattivi.

Un marito ideale...

... per un'attrice, per tornare al discorso iniziale, o è un regista o è un produttore; meglio se è un regista-produttore, oppure un produttore-regista. Una maniera ideale di accostare il teatro è sempre stato il teatro universitario, scomparso nel Sessantotto o giù di lì. Con piacere se ne saluta la ricomparsa, in piena salute, a Milano. Dove nasce la Compagnia T.U. nell'ambito del corso di Scienze dei beni culturali della Statale. Il gruppo mette in scena in giugno al Buddha Bar di viale Piave *Un marito ideale* di Wilde, regia di Sonja Blagojevic. Spiccano, tra gli attori di una serata opportunamente, wildianamente mondana: Omar Nedjari (Lord Goring) e Valeria Perdonò (in arte Paternò) nel ruolo di Gertrude Chiltern, che ritrovate in altre parti della nostra rivista, coinvolta nel premio Hystrio che caratterizza l'estate teatrale milanese.

Vocazioni, invocazioni, illusioni

E veniamo al nostro Premio. Lessi di caldo Niño (de puta), abbiamo preselezionato un centinaio e passa d'aspiranti d'ogni sorta e sorte, dall'Antonio shakespeariano agghindato come un cameriere del Caesar Palace di Las Vegas al palestrato cechoviano. E chi si è presentato con testi di Baricco è tosto affogato nell'oceano del Luogo Comune. I risultati del concorso li conoscete già. Questa non è una relazione arbitrale, caso mai sono note da Quarto Uomo. Cari attori, sappiate che la selezione non la farete mai voi e che la Selesao non la allena Rudi Voeller che fa giocare i ragionieri e che Ronaldo e Ronaldinho e Rivaldo, che sanno giocare, inventare e recitare, stanno da un'altra parte. Insomma, se potete, non siate tedeschi e brechtiani, ma giocolieri brasilieri, fantasiosi fantasisti brasiliani. Il fallo che vi farà fallire, salmoni vicini e lontani, è quello che non avrete mai commesso, sarete sempre espulsi... arbitrariamente, perché non c'è più giustizia a teatro che in uno stadio. Il più bel gol nasce da un errore e non è mai il portiere a parare un rigore. Rifletti, rifletti, attore. E fatti una buona estate, pensando che la prossima stagione vincerai il campionato e la Champions League: il teatro, come il calcio, stila classifiche, ma nessuna partita è la partita della vita. Lo sono tutte. ■

REGIA CRITICA

e spirito di servizio

di Ugo Ronfani

Riflessioni su un fenomeno che sta assumendo proporzioni vistose: la prevalenza della forma, della confezione registica dello spettacolo, sul contenuto, ossia sul testo. Che diventa, sempre più, pretesto per esibire invenzioni esteriori e meraviglie tecnologiche

In una società teatrale che continua a non avere altre regole oltre a quelle della convenienza consociativa ad usufruire di un sistema assistito, la cui crisi di identità - a tutti visibile tranne che ai politici, a quanto pare - si manifesta con la confusa frammentazione dei generi, con l'arcaica separatezza fra teatro di consumo e teatro di ricerca, con la sclerosi produttiva degli Stabili, con l'assenza di un serio dibattito di prospettiva che non sia il monotono lamento sulla inadeguatezza delle sovvenzioni, c'è ancora spazio per porre problemi che non siano quelli della gestione ordinaria, o di un *carpe diem* che sta producendo l'affliggente mediocrità delle ultime stagioni di prosa? Se sì, se ha ancora un senso affrontare la questione teatrale in termini culturali come ostinatamente continuiamo a sperare (anche se le beghe politico-amministrative si sostituiscono all'autonomia artistica di un Martone o di un Castri, anche se il rinnovo di un cda basta a riproporre con paranoica insistenza la crisi del Piccolo, anche se alcune caricature di leader politici bastano a scatenare la *bagarre* di Siracusa intorno all'Aristofane di Ronconi), allora proviamo a

ragionare un po' sul come si fa il teatro in questo paese: intendiamo sul modo con cui, sulla scena, si lavora a produrre eventi teatrali. Cominciando dalla questione centrale: che è, che è diventata in questo mezzo secolo il ruolo - sempre importante, spesso determinante - del regista, ruolo che oggi finisce per esprimere, più di quello dell'autore, la natura (confusa, si diceva) del nostro teatro. La regia critica (intendendo con questa espressione l'allestimento di uno spettacolo che lo accosti alla cultura e alla sensibilità contemporanee) ha ormai superato in Italia - dov'era nata con notevole ritardo, sui resti di un capocomicato sopravvissuto alle due guerre - il mezzo secolo di vita. Nel primo Novecento - insegnano i manuali - c'erano stati i volonterosi, meritevoli tentativi di lasciarsi dietro le approssimazioni del nomadismo delle compagnie di giro compiuti da Talli e da Ruggeri, da Bragaglia e dal Pirandello del Teatro d'Arte, da Ferrieri e da Salvini; ed era accaduto che i più accorti o sensibili fra i nostri teatranti si fossero accostati, sia pure saltuariamente, a quanto sapevamo delle indicazioni di Stanislavskij e Craig, di Vachtangov e Mejerchol'd, di Reinhardt e Copeau. Ma fu soltanto nel secondo dopoguerra, con le prime regie di Visconti e Strehler, che la scena italiana colmò i ritardi ed entrò nel XX° secolo, assumendo non più marginalmente le lezioni di quei maestri e degli altri grandi registi del Novecento, da quelli del Cartel a Vilar, da Jouvet a Piscator, da Brecht a Kazan.

Capire un testo secondo D'Amico

«Capire un testo, estrarne la sostanza teatrale e, dalla vita ideale del testo, tradurla a quella materiale della scena; e a tal fine saper intonare e manovrare, anzitutto, gli attori, poi le scene e i costumi e le luci e infine i macchinari e le musiche e le danze»: questa definizione della regia, che Silvio D'Amico aveva dettato per l'allora nascente Accademia d'Arte Drammatica, poteva sembrare innovatrice, se non arida, mentre mattatori e capocomici accendevano gli ultimi fuochi della loro ottocentesca egemonia. Ma diventò rapidamente stretta quando i Costa e i Pandolfi, i Fersen e gli Squarzina, i Puecher e i De Lullo e altri parteciparono a loro volta alla "rivoluzione" della regia critica. Con accentuazioni personali diverse, ma limitandosi sempre meno a "capire il testo" nell'accezione filologica del D'Amico per confrontarlo con le ideologie e la temperie culturale del secondo Novecento, per usarlo come allegoria o metafora del presente. Mentre la scena italiana si apriva alla drammaturgia anglosassone e dell'Europa dell'Est, mentre le avanguardie europee influenzavano non soltanto la sperimentazione nostrana, anche con presenze "memorabili" sul nostro territorio (il Living e l'Open Theatre, Grotowski e Barba, il Bread and Puppet e il Théâtre du Soleil, Kantor e Wilson), ma anche il lavoro dei nostri registi più accreditati. Ed erano intanto sempre più ampie ed evidenti, soprattutto all'interno del sistema degli Stabili, le influenze dei grandi registi europei come Brook e Stein, Gruber e Vasil'ev, Chereau e la Bausch, Dodin e Nekrosius:

che non soltanto suggerivano scelte e orientamenti di repertorio, ma determinavano contaminazioni di stile comportanti, via via, l'aderenza della nostra regia critica ai grandi modelli stranieri. Sono dati storici acquisiti, e inconfutabili: senza la regia critica il teatro italiano sarebbe rimasto ai margini, non si sarebbe inserito nella grande rilettura metaforica di Shakespeare "nostro contemporaneo", avrebbe ignorato o quasi il teatro epico di Brecht, non avrebbe potuto proporre anche all'estero la rigenerazione della Commedia dell'Arte e i nostri autori, dal Ruzante al Goldoni fino a Eduardo; e non avrebbe potuto dare i suoi apprezzabili ed apprezzati contributi alla rivisitazione novecentesca di autori come Strindberg o Cechov, alla valorizzazione anche mediterranea degli autori del grottesco, dell'assurdo, della nuova e vitale drammaturgia anglosassone. Ed è superfluo aggiungere che in questa valutazione dei meriti della regia critica vanno inclusi, accanto alle figure leader degli anni Cinquanta, e ai Castri e ai Cobelli, la più giovane guardia che, meno integrata nei circuiti del teatro pubblico, perseguendo ricerche sperimentali autonome, era tuttavia debitrice, nel suo lavoro, dei maestri della regia: si vuol dire con questo che Perlini e Vasilicò, Leo de Berardinis e Barberio Corsetti, Remondi e Caporossi, Tiezzi e Lombardi, Pier'Alli, Garella, Martone, De Monticelli, Quartucci e, per non allungare l'elenco, i registi più attivi della neoavanguardia e della postavanguardia dagli anni Settanta hanno contribuito con ruoli non secondari a consolidare il fenomeno della centralità del lavoro di regia.

Barocco tecnologico

Fino a qui - ci pare - è continuata in tante direzioni, fino ai limiti della sperimentazione più arrischiata, magari a costo di errori di percorso o di compromessi, la funzione maieutica, e di rinnovamento, della regia italiana, non solo nel settore del teatro pubblico e istituzionalizzato, o della ricerca, ma anche (qui c'era gran bisogno) del teatro privato. Fino a determinare però un fenomeno, chiaramente avvertibile in questi ultimi tempi, che sta assumendo proporzioni vistose, e che potrebbe essere indicato, per approssimazione, come la prevalenza della forma, della confezione registica dello spettacolo, sul contenuto, ossia sul testo. Che diventa, sempre più, pretesto per esibire invenzioni appunto formali: dove contano ancora e pur sempre, per fortuna, le interpretazioni del messaggio testuale (quella volontà di analisi e di comprensione cui, non banalmente, si riferiva D'Amico, e che registi come Castri, Calenda o Sciacaluga continuano a praticare), ma dove si inseriscono (un caso per tutti: Luca Ronconi) personali sintassi espressive, interpretazioni in contraddittorio o devianti, disinibite attualizzazioni che usano il testo fuori dal suo contesto storico-culturale e - non bastasse - dove la macchina scenica è così incombente da comprimere lo spettacolo sotto il peso degli strumenti tecnologici. Davanti a certe esorbitanti manifestazioni di una regia critica che coltiva il gusto dell'eccesso si è tentati di dire che ci troviamo di fronte ad una sorta di "marinismo", o di barocco tecnologico che dir si voglia, che tende a dimostrare - ci scusiamo per la citazione risaputa - che "è del regista il fin la meraviglia". Non è soltanto questo; l'aspetto più opinabile resta la disinvoltura con cui certi registi stravolgono i significati dell'opera (disinvoltura contrabbandata per modernismo, mentre spesso appartiene a quel revisionismo storico-estetico figlio dell'ignoranza), ma non c'è dubbio che l'imposizione di macchine sceniche complicate - le stesse per spettacoli i più diversi per cifra poetica - fa non di rado dello spettacolo un evento formale. Tanto che il più ristretto repertorio delle nostre stagioni di prosa, la ripetizione degli stessi esercizi registici intorno ai soliti classici vengono ormai giustificati, esplicitamente, come un giuoco di confronti fra registi: l'ennesimo *Amleto* messo in scena da X dopo quello proposto da Y; e siccome, scava e scava nei soliti testi e sottotesti, poco o nulla resta da scoprire, il confronto si ferma fatalmente agli aspetti più formali dell'evento. Come se il teatro di prosa stia diventando, per un pubblico non a caso abituinario, un rito dei confronti, come per il teatro d'opera: si va a vedere "quel" Pirandello come si torna a vedere un Verdi di Abbado dopo quello di Muti. Centrali, i maestri della regia critica, rischiano di esserlo diventati, e di restare, per questa invalsa abitudine di prevaricare sull'opera che mettono in scena. Con il che - ripetiamo - si determina un circuito poco virtuoso dove la forma - l'apparire - conta più della sostanza - l'opera. E intanto i risultati di questo "gongorismo" registico si vedono: si trascura, o si nega, la funzione civile e sociale del teatro (o quanto resta di essa, in quest'epoca di una cultura della crisi, nello smarrimento dei valori); si restringono le stagioni ad una competizione fra registi-demiurghi (il che non significa che si faccia spazio alle nuove leve della regia, al contrario!); si rinvia *sine die*, negli Stabili, il discorso di una nuova identità del teatro pubblico nella società del post-ideologico e della mediatizzazione; si continua a ignorare il problema del *Dramaturg*, che altrove in Europa coadiuva e, appunto, equilibra il ruolo del regista. E, in un paese dove la nuova drammaturgia non riesce ad acquisire il diritto di esistere se non in forme effimere e marginali (mentre alla Siae, sezione Dor, arrivano in media dieci copioni al giorno: si faccia pure dell'ironia, ma si coltivi anche qualche rimorso...), il teatro resta un insieme di esercitazioni formali.

Si sono detti prima, con convinzione, i meriti della regia critica. Ma è venuto il momento, forse, di chiederle non già di "fare un passo indietro" (non erano queste le intenzioni), ma di chiedersi se non sia il caso di ritrovare uno spirito di servizio che la induca a riproporre, senza inutili e/o fastidiose sovrastrutture, il teatro come luogo di comunicazione e di incontro fra gli uomini. Altrimenti i giovani, gli spettatori di domani, continueranno a rifugiarsi sempre più nelle "catacombe" dell'Off, come facevano per protesta contro il vecchio teatro negli anni Settanta. Perché un teatro di forme, come ai tempi delle macchine meravigliose e inutili delle feste di corte del passato, è un teatro vecchio. ■

intervista a Cristina Pezzoli



La regista vigevanese è il nuovo direttore artistico dell'Associazione Teatrale Pistoiese - La drammaturgia contemporanea italiana, l'apertura di nuovi spazi, un sistema alternativo di distribuzione e di circuitazione degli spettacoli e la creazione di un repertorio sono tra i punti fermi del suo progetto triennale - L'italica difficoltà di uscire dal ghetto delle gioventù a oltranza e la necessità di lavorare sullo scambio dialettico e non sull'esercizio di diritti feudali



PISTOIA

una casa per gli autori

di Claudia Cannella

In una situazione di felice anomalia rispetto al contesto nazionale, l'Associazione Teatrale Pistoiese, che raggruppa nella zona tredici Comuni, può contare su microcircuito locale ormai rodato (oltre al Teatro Manzoni di Pistoia, anche le sale di Quarrata, Pescia e Popiglio), su un pubblico che va tanto a teatro, su una sana economia e, in prospettiva, sull'auspicato riconoscimento del-

l'ente da parte del Ministero come teatro stabile privato. La direzione artistica è stata recentemente affidata a Cristina Pezzoli, trentotto anni, vigevanese, una delle pochissime registe di punta nel panorama italiano. È già al lavoro da qualche mese per dar vita a un progetto triennale che ridisegni completamente la vocazione del teatro pistoiese.

HYSTRIO - *La situazione di partenza parrebbe favorevole. Come è impostato il suo progetto?*

PEZZOLI - Nei prossimi tre anni faremo esclusivamente produzioni di drammaturgia italiana contemporanea, mentre le ospitalità procederanno rispettando le abitudini dei 1.300 abbonati pistoiesi. Ci muoveremo su tre spazi, acquisendo il Teatro Nuovo Giglio a Pistoia, una deliziosa sala anni '30 in ristrutturazione, e una saletta all'interno della ex Casa del Balilla progettata da Michelucci, che è già convenzionata col Teatro Manzoni e sulla quale abbiamo innestato un progetto di ristrutturazione per dotarla di condizioni tecniche più aggiornate. Al Nuovo Giglio vogliamo proporre una nuova formula di abbonamento a prezzi politici. L'idea è quella di andare a cercare pubblico tra i 18 e i 25 anni, e poi di trovare delle convenzioni tra i diversi abbonamenti delle due sale teatrali in modo da renderle, dal punto di vista della fruizione del pubblico, come dei vasi comunicanti.

HY - *C'è un bacino d'utenza abbastanza ampio per riempire tutte queste sale? Come sarà organizzato il sistema distributivo?*

P. - Attualmente ci sono 1.300 abbonati con 56.000 presenze annuali sulle quattro sale della zona, che è un dato molto significativo considerato che Pistoia ha circa 80.000 abitanti. E poi siamo a 15 minuti da Prato, 40 da Firenze. Stiamo anche lavorando a un sistema di circuitazione alternativa fra realtà teatrali con caratteristiche omogenee e stiamo realizzando una foresteria per abbattere i costi di diaria. Vorremmo creare un nuovo tipo di circuito svincolato dalla legge del nome famoso e del grande spettacolo, che funzioni secondo le regole del commercio equo e solidale. Non deve essere la copia di serie C del vecchio sistema distributivo monopolistico giocato sullo scambio di produzioni e non di titoli.

HY - *Ritorniamo alla drammaturgia italiana contemporanea...*

P. - L'anno prossimo scriveremo dieci autori per tre mesi per un totale di 300 milioni. Non è una forma di committenza, ma un investimento su drammaturghi che operano qui in un rapporto di residenza stabile non solo per produrre i loro testi, ma per creare in tranquillità un ambiente di lavoro su un progetto comune, in un rapporto di scambio con altri autori e registi. L'obiettivo è quello di elaborare progetti per il territorio da irradiare poi sul contesto nazionale. Non mi interessa fare l'isola felice a Pistoia, la mia ambizione è diffondere la drammaturgia italiana contemporanea in un sano rapporto dialettico tra teatro di repertorio e teatro del presente.

HY - *Che budget avete per la triennialità?*

P. - Noi contiamo sulle sovvenzioni di Comune, Provincia e Regione per circa 1 miliardo e 800 milioni in tre anni e speriamo sia nel riconoscimento ministeriale come stabile privato, cosa che garantirebbe una quota in più, sia in forme di sponsorizzazione privata, anche perché è appena stata

approvata una legge che defiscalizza al 100% gli investimenti per la cultura. Dal 1° gennaio 2003 faremo dieci produzioni di diverso peso economico: questo significa che in partenza andremo a metterci totalmente fuori dal mercato, sia per l'esclusività della proposta sulla drammaturgia contemporanea italiana vivente sia per il fatto che attiveremo un nuovo spazio teatrale. Ma i conti si faranno alla fine dei tre anni.

HY - *Lo spreco delle idee e del lavoro. Nessuno fa più repertorio, anche quando è valido, e begli spettacoli spariscono senza aver esaurito le loro potenzialità. Che fare?*

P. - Stiamo cercando di immaginare delle fasce di ripresa degli spettacoli nel corso della stagione, con attori che "emigrano" da una produzione all'altra, pur non appartenendo a una compagnia stabile. Si possono creare modalità di organizzazione del lavoro più elastiche di quelle abituali, soprattutto se c'è stanzialità. Penso di costruire un repertorio e di fare un festival di quegli spettacoli di drammaturgia italiana contemporanei belli ma poco visti. L'idea è quella di evitare la tendenza all'"usa e getta". Allo stesso modo vorremmo ristrutturare il laboratorio di scenografia, attualmente in disarmo, per recuperare scenografie usate destinate alla rottamazione che verrebbero, restaurate, stivate, catalogate per poter essere nuovamente affittate o vendute. Immagino un teatro con bar e ristorante sempre aperti, un luogo dove andare come a casa propria, iniziative editoriali economiche per la pubblicazione dei testi, un progetto con registi cinematografici per affiancare alle dieci produzioni teatrali altrettanti cortometraggi che offrano un secondo sguardo sul testo.

HY - *Persone, titoli?*

P. - Sicuramente, per fine 2002, allestirò *Tomba di cani* di Letizia Russo, ventunenne, Premio Tondelli, grande talento di scrittura. Siamo in contatto con Ascanio Celestini, Fausto Paravidino, Marco Baliani, Marco Paolini, Antonio Latella, Valerio Binasco, Giampaolo Spinato, Edoardo Erba, Remo Binosi, per fare alcuni nomi. Credo ci si debba abituare a riconoscere la qualità a prescindere dal fatto che coincida o meno con il proprio gusto personale. È importante che in teatro ci sia dialogo, che non sia tutto uguale, vorrei ricostruire il teatro dei generi non quello dei ghetti, con un comune denominatore: il teatro del tempo presente.

HY - *Le idee emerse finora sembrano la versione italiana di modelli germanici o anglosassoni. Da noi potrà funzionare?*

P. - Sì, può funzionare. In realtà bisogna riportare al centro una domanda elementare che ci si faceva in altri anni: che cos'è un teatro necessario? Il problema dei costi è vero fino a un certo punto, il vero problema è quello che offri: se interessa, ti riguarda, parla di qualcosa che ti appartiene, allora si crea un'utenza, altrimenti siamo condannati. Non credo più, come quindici anni fa, di cambiare il mondo con il teatro, ma gli uomini sì, ricreando quelle capacità critiche che, nella vita

di tutti i giorni, ti aiutano a distinguere il vero dal falso, la demagogia dalla realtà, se quello che sta succedendo politicamente in Italia può essere o non deve essere. Non è un discorso ideologico, ma politico, nel senso più alto del termine, cioè della *polis*. Questo secondo me va riportato al centro del nostro fare teatro.

HY - Essere nominati direttori artistici di un teatro prima dei quarant'anni purtroppo, in Italia, è sempre considerata un'anomalia, un'eccezione che conferma regole discutibili...

P. - Basta con la stanza dei giocattoli, basta con il confino paternalistico nei ghetti di gioventù prolungate fino a cinquant'anni. Certo, anche noi dobbiamo assumerci le responsabilità dei progetti e delle idee, ognuno per il suo specifico, ma mi rifiuto di essere ancora considerata una giovane apprendista, credo di poter pretendere di essere nella stagione delle opere. Non esiste che nel nostro paese si debba passare dalla situazione di giovani illusi a quella di vecchi cinici. Per citare Renzo Piano «a vent'anni impari come si costruisce il tempo, a quaranta lo costruisci e a sessanta insegni come si costruisce», questo è il tempo della vita. L'uranismo e la gerontofilia della cultura italiana sono una tragica realtà: siamo pieni di grandissime personalità che non hanno seminato niente e non sono state capaci di lasciare nulla alle loro spalle. Vediamo di inventare un modello alternativo a questo vestito pieno di tarne che è l'attuale sistema monopolistico teatrale. Bisogna sottrarre la regola prima su cui si fondano i monopoli, ridando vita a una sana concorrenza. Sono convinta che se, anziché esercitare diritti feudali una volta che si è riusciti a occupare quei pochi "posti di potere" esistenti, si lavorasse sull'idea dello scambio, tutto il sistema ne risulterebbe più ossigenato.

HY - Figli, famiglia e un lavoro impegnativo: come fa a conciliare tutto?

P. - È molto difficile, perché i miei tre figli sono ancora in età scolare e pre-scolare e, tra Vigevano e Pistoia, il passaggio stanziale non può essere risolto con un pendolarismo quotidiano. Se questo progetto cresce e si consolida, posso pensare a un trasferimento della mia famiglia. Al momento il ménage è veramente duro da gestire, ma il contrappeso di realtà che ti viene dall'aver una famiglia è fondamentale, perché ti dà una grande energia vitale e ti tiene con i piedi per terra. La solitudine dei teatranti nasce anche da questa sterilità nella vita. ■

la stagione 2002-2003

A PISTOIA il Teatro del Tempo Presente

Nella sua storia di regista, accanto al lavoro sui "classici", Cristina Pezzoli si è sempre dedicata alla drammaturgia italiana contemporanea, da Binosi a Buffagni, da Spinato a Sabrina Mancini, fino a un excursus nel nostro passato prossimo, da Eduardo a Testori. E in questa direzione saranno anche le produzioni della stagione 2002-2003 dell'Associazione Teatrale Pistoiese:

Tomba di cani, di Letizia Russo (Premio Tondelli/Riccione Teatro 2001), regia di Cristina Pezzoli.

La casa di Ramallah, di Antonio Tarantino, regia di Valerio Binasco.

Genova 01, di Fausto Paravidino, regia di Filippo Dini.

Il sole dorme, di Sonia Antinori, regia di Antonio Latella. ■

nuova sede

Il Cargo approda a Voltri

Il Teatro Cargo, diretto da Laura Sicignano e in attività dal 1994, ha ottenuto una nuova sede a Voltri, nel ponente genovese. La struttura, un ex capannone industriale che si affaccia sul mare, è composta da una sala teatrale di circa 300 posti, con un palco di medie dimensioni perfettamente attrezzato per accogliere spettacoli professionali, e da altri spazi "informali": una sala prove dedicata a laboratori e corsi, una sala conferenze, un foyer molto ampio, che potrebbe ospitare piccole mostre, e un grande salone dove i soci del Teatro Cargo hanno già programmato feste e incontri. Tutto il complesso, che sarà in attività a par-

tire dall'ottobre prossimo, prenderà nome di Teatro del Ponente. L'intenzione è quella di far vivere il teatro tutto il giorno, ospitando una vera e propria stagione orientata verso realtà giovani che operano sulla linea della compagnia genovese e presentando nuove produzioni nell'ambito di piccole rassegne. C.A.



Genova

DONNE al timone

di Cristina Argenti

Quando ha visto che una sala storica, il Politeama Genovese, rischiava di essere trasformata in un garage o in un supermarket non ci ha pensato due volte. L'ha acquistata e ha cominciato a dirigerla con una programmazione che l'ha portata in pochi anni ad essere, per presenza di pubblico, tra le prime quattro sale italiane da mille posti. Savina Savini Scerni non è né una attrice né una regista, ma la sua passione per il teatro le ha dato ragione di un'operazione in cui all'inizio credevano in pochi. Nel già ricco panorama genovese gestire una sala così poteva non essere facile. Nonostante tutto, quella che sembra una favola si è avverata grazie a scelte molto oculate: non solo teatro "commerciale", ma anche il musical, un filone comico di tutto rispetto, che comprende anche la produzione degli spettacoli del gruppo genovese dei Cavalli Marci, e una presenza di spettacoli "tradizionali".

HYSTRIO - Come nasce questa passione per il teatro?

SAVINI SCERNI - Ho cominciato ad occuparmi di produzioni teatrali con la Fox & Gould di Massimo Chiesa e Paola Gadolla nell'89. Il teatro mi è sempre piaciuto moltissimo e ho anche studiato scenografia a Roma dove sono cresciuta, poi mi sono sposata e pensavo di dover archiviare questa

Nel capoluogo ligure (e dintorni) Savina Savini Scerni e Laura Sicignano sono alla guida di due sale: lo "storico" Politeama Genovese e il nuovo Teatro del Ponente, destinato prevalentemente alle nuove compagnie

passione per sempre, invece, col tempo, sono riuscita a trasformarla in una professione.

HY - Qual è il segreto del suo successo?

S.S. - Quando c'è stata la possibilità di prendere la sala non ho avuto dubbi, anche se l'abbiamo dovuta acquistare. Portarla ai livelli e al successo attuali è stato anche merito della mia squadra, che mi aiuta tantissimo ed è molto competente. Certo, per alcune scelte vincenti, ha giocato anche l'intuito e non posso negare che, in alcuni, casi, abbiamo avuto fortuna.

HY - Qual è stato il momento più difficile e quello di maggiore soddisfazione?

S.S. - Sicuramente all'inizio le spese mi hanno dato molte preoccupazioni e poi c'è stato un anno in cui sono saltati molti spettacoli per cause diverse. Allora ho pensato che il pubblico non ci avrebbe più seguito ma, per fortuna, non è andata così. Le serate di maggior soddisfazione sono quelle in cui vedo sul palcoscenico uno spettacolo che mi piace, in cui credo, e magari la sala è anche piena di gente.

HY - Qual è adesso il suo sogno?

S.S. - Vorrei produrre qualche spettacolo importante, ma ci sono sempre troppe cose da fare. In generale mi piacerebbe che il teatro fosse più equilibrato, perché mi sembra che troppo spesso si sopravvalutano personaggi che non lo meritano e progetti che non hanno poi grandi qualità. Vorrei poi che fosse dato più spazio ai giovani perché i talenti ci sono ed è un peccato non valorizzarli. ■

In apertura, la regista Cristina Pezzoli; in queste pagine, a sinistra, la compagnia del Teatro Cargo; a destra, Savina Savini.



conservazione della memoria

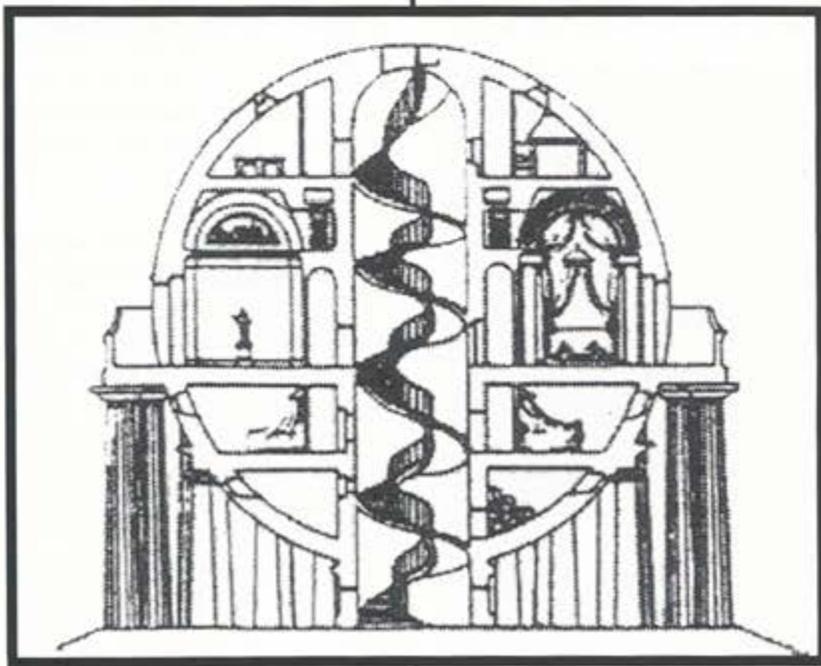
ARCHIVIARE il teatro

di Ernesto Cilento

Fu il Secolo dei Lumi a dare primo impulso, in particolare in Francia, alle nozioni di conservatorio e museo ed all'attività dei collezionisti anche in campo teatrale. Risale al XVIII secolo la costituzione della prima biblioteca teatrale ufficiale ad opera della Comédie-Française, con l'intento di preservare un patrimonio drammatico dallo scarso interesse delle compagnie teatrali, al tempo proprietarie dei testi, per la conservazione dei manoscritti. Tuttavia, nell'Ottocento il ruolo dei bibliofili e degli amanti del teatro resta ancora fondamentale per la documentazione teatrale. Il Novecento, invece, segnerà una svolta radicale in tutta Europa. Lo sviluppo di un sentimento nazionale nei principali paesi europei è motivo di costituzione di biblioteche, centri di ricerca, musei con l'intento di arricchire la conoscenza della storia delle rispettive arti dello spettacolo e di costituire e salvaguardare patrimoni teatrali. Negli ultimi cinquanta anni la diffusa consapevolezza dell'importanza della conservazione della memoria teatrale ha coinvolto un numero crescente di soggetti. Numerosi artisti hanno costituito archivi personali o della compagnia di cui erano responsabili. Gli stessi teatri hanno, sempre più spesso, con-

servato memoria della propria attività, in molti casi, i loro stessi edifici sono stati sottoposti ai vincoli resi necessari dalla tutela del patrimonio storico artistico, ed i loro direttori ne hanno ricavato grande prestigio insieme a enormi problemi di gestione. Gli studiosi hanno individuato e costituito, a loro volta, numerosi archivi frutto di originali ricerche sull'arte drammatica e della loro costante attività critica. Biblioteche e musei, infine, hanno mostrato un crescente interesse ad accogliere materiali relativi alla storia di un'arte che, a dispetto di tutti i motivi di crisi che segnano la sua esistenza, suscita un vasto seguito di pubblico.

In questi ultimi anni il concetto di "archiviare il teatro" ha suscitato nuove ed articolate riflessioni. In primo luogo, il genere dei materiali che costituiscono oggetto dell'interesse archivistico si è notevolmente arricchito. Ai tradizionali copioni manoscritti, epistolari, testi a stampa, ritagli di giornali e riviste teatrali si sono venuti ad aggiungere, in modo crescente, manifesti, locandine e soprattutto fotografie, con indubbio valore documentario. I programmi di sala sempre più spesso contengono indicazioni di assoluto interesse sulle fonti che hanno ispirato la regia degli spettacoli e sulle principali interpretazioni di riferimento. I bozzetti di scena ed i figurini hanno acquisito maggiore rilievo in relazione al contributo di scenografi e costumisti richiesto in forma



costante. Scenari, oggetti di scena e costumi di particolare interesse sono stati opportunamente conservati. La ripresa video degli spettacoli è diventata una specifica forma di documentazione, mentre le regie televisive degli stessi hanno creato un nuovo genere di spettacolo con esiti sperimentali di assoluto interesse. Ricordiamo l'attenzione che Eduardo De Filippo ha dedicato all'utilizzo della registrazione televisiva delle sue commedie, in funzione di uno straordinario contatto con il pubblico italiano, ma anche con l'occhio rivolto al futuro. Infine, gli archivi amministrativi resi necessari dalle legislazioni, che sempre più minuziosamente hanno regolato la gestione della vita del teatro, permettono oggi di ricostruire tanto le politiche culturali quanto l'attività delle compagnie. La gestione di questo immenso quanto eterogeneo patrimonio, oltre a richiedere spazi adeguati, crea notevoli problemi tecnici di conservazione e di catalogazione ed impone forme di ragionata selezione dei materiali da acquisire per conservare memoria dell'odierna produzione

spettacolare. Le nuove tecniche di catalogazione informatica sono croce e delizia dei nostri archivisti ed offrono fin troppo rapide possibilità di interrogazione delle fonti, mentre internet allarga i confini della memoria ad uno spazio globale, in cui confronti e relazioni si offrono potenzialmente in forma immediata.

Tuttavia "archiviare il teatro" non comporta soltanto adeguate soluzioni archivistiche funzionali a rendere disponibile agli studiosi, agli artisti ed a tutti i curiosi il patrimonio descritto, bensì la trasformazione di tale patrimonio in "capitale". Ovvero occorre dimostrare che la memoria teatrale può avere un alto valore d'uso nel presente mondo dello spettacolo e più in generale nella società che al teatro affida una propria immagine. Pensiamo all'attività promozionale e di formazione dei centri di documentazione, delle biblioteche e dei musei, che ha un alto potenziale didattico. Le esposizioni temporanee, a loro volta, permettono di affrontare temi specifici della vita del teatro, non solo con intento celebrativo o commemorativo, ma anche in funzione di un confronto tra diverse espressioni creative.

"Archiviare il teatro" contribuisce pertanto alla riflessione sui destini di questa forma d'arte, poiché la memoria è un punto d'intersezione importante tra pubblico e artisti. Quel che ricorre nel ciclo della rappresentazione è la tra-

dizione, un nodo che va continuamente sciolto per accedere all'eduardiana "novità antica". Ma la tradizione oggi non è più la trasmissione diretta "da padre in figlio", da maestro a discepolo di una missione di capocomico o di un repertorio, come la passione del pubblico per il teatro non si trasmette attraverso il dna, e tanto meno attraverso pratiche rese comuni dalla famiglia. La formazione degli artisti e del pubblico, le politiche culturali, che creano le condizioni e l'humus per il futuro del teatro, devono farsi depositarie della tradizione e fondarsi sullo sviluppo

della conoscenza della storia del teatro, sul riconoscimento dell'importanza del suo ruolo sociale e culturale e di conseguenza sulla salvaguardia del patrimonio teatrale. Dunque, "archiviare il teatro" si colloca a metà tra due concetti importanti del nostro tempo, museo e laboratorio, un po' come la "novità antica". «Mnemosyne, la Musa della memoria, la Musa dell'appropriazione attraverso il ricordo, è al tempo stesso la Musa della libertà spirituale». Gadamer affida a tale sintesi il suo

Importanti istituzioni napoletane, depositarie di rilevanti fondi teatrali, hanno deciso di dar vita a un Centro di studio e documentazione teatrale, struttura unitaria che si propone, fra molto altro, un sito internet con la catalogazione di tutti i materiali custoditi

pensiero: la memoria, che assume in sé l'arte passata e la tradizione della nostra arte, e la sperimentazione di forme originali, cioè contrarie a quanto comunemente si riconosce come forma, sono un'unica attività dello spirito. Quando, per iniziativa dell'Associazione Voluptaria, nel 1992 si costituì un comitato promotore per un museo-centro di documentazione teatrale a Napoli, cui aderirono, oltre agli eredi De Filippo e Viviani, intellettuali, operatori ed esponenti politici, ritenevamo che la realizzazione di un tale centro, dotato di una biblioteca specializzata, una videoteca ed un museo, con ampi spazi dedicati alle esposizioni temporanee, doveva costituire una delle priorità per il rilancio civile e culturale della città, perché il teatro, inserito totalmente nelle trasformazioni del quotidiano, rappresenta uno strumento culturale privilegiato e vivo di cerniera tra passato e presente, soprattutto per Napoli che possiede una tradizionale "vocazione" per questa forma di espressione artistica. Nessuna istituzione ha assunto come compito specifico la documentazione storico/iconografica di questo settore della cultura napoletana, cosicché il pur consistente patrimonio documentario risulta, per così dire, disperso. Tuttavia negli ultimi dieci anni molte iniziative hanno avuto il merito di porre il problema all'attenzione della città e degli amministratori. Tra le più importanti sottolineo: l'apertura della

sezione teatrale presso il Museo di San Martino, la sistemazione e la catalogazione informatica della preziosa biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, la costituzione di un Centro di studi teatrali presso la Società Napoletana di Storia Patria, la costituzione della Fondazione e dell'Archivio Eduardo De Filippo, il deposito dell'Archivio Viviani presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. Le esposizioni temporanee sono state numerose, ne ricordo alcune di grande importanza: la sezione teatrale, nell'ambito della mostra che la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici ha dedicato alla cultura napoletana dell'Ottocento, i disegni ed i bozzetti di Antonio Niccolini, scenografo ed architetto, cui si deve la ristrutturazione ottocentesca del Teatro di San Carlo, i materiali dell'archivio privato di Titina De Filippo, i bozzetti di Mino Maccari, in qualità di scenografo collaboratore di Eduardo De Filippo, la mostra celebrativa del centenario della nascita di Eduardo De Filippo, l'esposizione dei materiali del Fondo Viviani di recente depositato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Tutte iniziative il cui grande respiro sembra provenire da una ricchezza ereditata nostro malgrado, piuttosto che da un progetto identificabile volto a promuovere nel presente il ruolo che il teatro svolge nella vita culturale e la pratica della memoria come sua condizione oggi più che mai necessaria. Credo sia per raccogliere questa sfida che la Biblioteca Nazionale e l'Archivio di Stato di

Napoli, la Soprintendenza Archivistica della Campania, il Centro studi teatrali presso la Società Napoletana di Storia Patria ed il Museo di San Martino hanno deciso di coordinare le rispettive attività archivistiche in campo teatrale e di dar vita ad una struttura unitaria denominata Centro di studio e documentazione teatrale. Con il patrocinio del Comune di Napoli, della Regione Campania e della Fondazione Eduardo De Filippo ci auguriamo si possano realizzare, in tempi accettabili, gli obiettivi che tale Centro si propone: un sito internet, denominato Archivi di Teatro Napoli, destinato ad accogliere progressivamente la catalogazione di tutti i materiali custoditi, una rete informatica tra le biblioteche, la realizzazione di un cd rom sulla storia del teatro napoletano, che potrà trovare utile collocazione in alcuni spazi museali napoletani, l'acquisizione di materiale documentario relativo alla produzione teatrale contemporanea nel Mezzogiorno, una promozione dello studio e delle ricerche, con l'impegno del Centro alla pubblicazione dei migliori lavori, e, naturalmente, l'organizzazione di mostre, convegni e manifestazioni sulla storia del teatro napoletano. Oggi mi sembra di poter affermare che esistono le condizioni perché tale Centro, coordinatore delle istituzioni depositarie dei più importanti fondi archivistici, costituisca un punto di riferimento per la tutela e la salvaguardia del patrimonio di una delle più importanti tradizioni teatrali europee. ■

2001

Le opere, le compagnie, i festival, i premi, le pubblicazioni specializzate, il teatro alla radio e in televisione e le novità italiane andate in scena nella stagione 2000/2001 con le trame e le note biografiche degli autori oltre a una guida pratica ai servizi della Sezione DOR della SIAE.

Prezzo: Euro 20,66

Redazione:

tel. 065990629 fax 065919671

e mail: cultura@siae.it

Per acquisti: tel. 065990630

e mail: cultura@siae.it

Ufficio Promozione della Cultura SIAE

Società Italiana Autori ed Editori

V.le della Letteratura, 30 - 00144 Roma



TEATRO IN ITALIA

VISIONI

Collana di teatro e spettacolo, Visioni presenta i personaggi e le correnti che fra tradizione e sperimentazione continuano a tracciare un solco nelle trasformazioni sociali e culturali.

Da Konstantin Stanislavskij a... Marlon Brando
di Ombretta De Biase

Indicazioni e suggerimenti per chi non si accontenta di fare l'attore ma vuole essere attore.

Un percorso che guida l'allievo-attore a riflettere e comprendere più compiutamente le proprie aspirazioni, distinguendole dalle velleità.

Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro
di Maximilian La Monica

La vita teatrale di un'attrice, Perla Peragallo, la cui espressività ha caratterizzato la scena del '900 teatrale italiano.

Fonti ispiratrici della poetica e della prassi di Isadora Duncan
di Alessandra Apicella

Le figure e le idee dell'iniziatrice della danza moderna. Le matrici della grande rivoluzione operata nella danza del '900 da Isadora Duncan.



Da Konstantin Stanislavskij
a... Marlon Brando
di Ombretta De Biase

€ 8,00
formato: 15,5*21
ISBN: 88-900562-1-5



Il poeta scenico.
Perla Peragallo e il teatro
di Maximilian La Monica

€ 8,00
formato: 15,5*21
ISBN: 88-900562-2-3



Fonti ispiratrici della poetica
e della prassi
di Isadora Duncan
di Alessandra Apicella

€ 8,00
formato: 15,5*21
ISBN: 88-900562-3-1

teatro e dintorni

Guida alle Arti Sceniche 2002

**Strumento, costantemente aggiornato,
per chi lavora nel settore
del teatro e dello spettacolo**

- teatri
- spazi scenici
- produzioni (prosa, danza, musica ...)
- circuiti
- rassegne/festival
- servizi per lo spettacolo
- scuole/laboratori
- indirizzi di interesse generale

**una guida che offre una raccolta ragionata
di informazioni tecniche, logistiche e culturali
sul mondo delle arti sceniche**

Teatro e dintorni
Guida alle
Arti Sceniche 2002

€ 25,00
formato: 14 * 21



Redazione

Via Alessandro Trotter 35 • 00156 Roma
tel. 06.82004349 - fax 06.82085371
e-mail info@editoriaespettacolo.it
www.editoriaespettacolo.it

Con il Patrocinio di



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

eti

Ente Teatrale Nazionale



Ente Nazionale Peritaliani Assistenti
Lavoratori dello Spettacolo



Ministero Italiano - Beni Culturali

Centro Teatro Ipotesi di Genova

VIAGGI in CERCA DI STORIE



Scorci di metropoli rumorose, viaggi di emigrazione e di ritorno, uno scrittore nato dalla miseria e dal dolore, uomini e donne in cerca di una dignità nella propria terra. Potrebbe essere un paese qualsiasi tra quelli che si affacciano sul Mediterraneo, anche quelli della riva nord, dove povertà e conflitti sociali sono costantemente in aumento. Si tratta invece del Marocco, o meglio di *Marocco*, lo spettacolo di Pino Petruzzelli del Centro Teatro Ipotesi di Genova, e secondo dei *Portraits* che fanno parte di un progetto condotto insieme al giornalista Massimo Calandri, un itinerario nei paesi di provenienza degli immigrati in Italia iniziato con *Piccolo viaggio lungo il Mediterraneo*. *Marocco* è nato così, secondo l'idea principale di *Portraits*, che non è solo ed esclu-

Pino Petruzzelli, insieme al giornalista Massimo Calandri, si avventura in paesi come il Marocco e l'Albania per raccogliere racconti di ieri e di oggi e poi rielaborarli in spettacoli

di Monica Ruocco



sivamente scrittura e messa in scena. La parte principale del lavoro comincia prima, con i viaggi che Pino Petruzzelli e Massimo Calandri compiono nei paesi che poi vogliono raccontare: tappa dopo tappa si raccolgono storie, si fissano i volti delle persone incontrate. Nasce così una scrittura che dipana le sue trame al momento dello spettacolo finale, si dispiega in un racconto e, segmento dopo segmento, ricostruisce, lontana da facili esotismi o da un folclore turistico, la realtà di un paese e delle persone che li vivono e da lì spesso partono verso il nord. E il racconto ci tocca da vicino, considerato che quella marocchina è una delle comunità di immigrati più numerosa oggi in Italia.

L'acqua ai fosfati

Sullo sfondo di una cartina che segna alcune tappe del viaggio, da Tangeri a Casablanca, da Marrakech fino ai villaggi sui monti dell'Atlante, Pino Petruzzelli, con l'accompagnamento dell'efficace ed estraniante sax tenore di Paolo Pezzi, ci conduce lungo un itinerario fatto di storie che ci sembrano troppo disperate o troppo surreali per essere vere. Ma è proprio questo che le rende autentiche, il fatto di essere arrivate fino a noi, unico souvenir di un viaggio da sud a nord, per essere ri-raccontate, in una narrazione che, tramite l'attore e poi lo spettatore, è teoricamente infinita.

Così conosciamo Beni Mesquine, un villaggio in cui l'acqua "potabile" è inquinata dai fosfati che corrodono lo smalto dei denti e provocano gravi danni alla salute, e in cui gli abitanti sono accomunati da un destino di emigrazione verso il nostro paese, dal quale riportano in Marocco i dialetti delle regioni italiane in cui hanno lavorato. Secondo un percorso inverso, ascoltiamo i racconti dei discendenti degli immigrati italiani che, una cinquantina di anni fa, sbarcarono sulle coste marocchine dell'Atlantico credendo di essere arrivati in America. Storie di gente comune che si alternano a quelle di marocchini famosi come Muhammad Shukri, scrittore autodidatta che impara a leggere e scrivere in prigione e poi diventa l'autore di romanzi - alcuni sono tradotti anche in italiano - in cui la sua storia personale di violenze familiari e di emarginazione si unisce a quella di autori come Kerouac, Genet, Bowles. Le esperienze delle donne del Marocco ci arrivano attraverso l'esperienza di Saida Menebhi, oggi simbolo della lotta per i diritti civili delle donne, che, detenuta per reati di opinione, muore in seguito a uno sciopero della fame condotto per protestare contro le dure misure carcerarie a cui era sottoposta.

Pino Petruzzelli ci fa scoprire anche aspetti inediti delle abitudini di questo paese come, ad esempio, il legame tra gli interessi commerciali del Regno Unito e l'uso del tè, la bevanda nazionale, il cui gusto viene reso dai marocchini meno amaro con l'uso abbondante della menta, e la competizione tra fabbriche inglesi e artigiani marocchini nella fabbricazione delle panciute teiere d'argento.

Il viaggio più recente compiuto da Petruzzelli e Calandri è stato verso un paese che i curatori del progetto chiamano a ragione la "ventunesima regione d'Italia", ovvero l'Albania. E anche stavolta, sbarcati al porto di Valona, luogo infernale da cui salpano decine di gommoni alla volta delle coste italiane, si parte alla ricerca di altri volti e di altre storie, di uomini politici e di artisti, di gente comune e di scrittori che - viene sempre dimenticato - si sono lasciati alle spalle soltanto da poco cinquant'anni di dittatura. Tutto questo per sfatare quegli stereotipi, oppure trovarne le radici, che poi non sono altro che l'unità di misura del nostro pensare e agire quotidiano. Stavolta il racconto sarà accompagnato dal vivo da un quartetto di ottoni che eseguirà le composizioni del più importante compositore albanese, Feim Ibrahim, la cui musica era profondamente detestata dal dittatore Enver Hoxha. Quello di Pino Petruzzelli è un teatro che definire sociale è limitante, è un teatro particolare, che non solo rielabora storie raccolte nei viaggi ma si serve talvolta di documenti - articoli di stampa, brani letterari, interviste - ed è accompagnato da una musica che, volutamente, a volte stride con il racconto, più che seguirlo. L'effetto è estremamente suggestivo, coinvolgente e, soprattutto, ci fa scoprire una realtà sfaccettata, complessa, contraddittoria e nuova anche per chi di questo mondo si occupa da anni. (Info <http://web.tiscali.it/CentroTeatroIpotesi/>; teatroipotesi@tiscali-net.it) ■

In apertura, il logo del Centro Teatro Ipotesi e, in basso, Pino Petruzzelli.



MITTELFEST 2002

CIVIDALE DEL FRIULI

19-28 Luglio

prosa, musica, danza, poesia, arti visive, marionette e cinema dalla Mitteleuropa

SPARSI PER IL MONDO, POPOLI E DESTINI

direzione
Giorgio Pressburger

con
Daniele Abbado Oreste Bossini Antonio Calbi

Alcuni appuntamenti

Hungaria

Coro della Radiotelevisione di Budapest

Coro di voci bianche

della Radiotelevisione di Budapest

maestro del coro Kálmán Strausz

Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia

direttore Bálasz Kocsár

musiche di F. Liszt, B. Bartók, Z. Kodály

Superdownload

Le notti bianche di Area 06

ex Macello

Compagnia Avi Kaiser

Endstation ZASPA

coreografia Avi Kaiser

musica Gerhard Stäbler

Rwanda 94

di M. - F. Collard, J. Delcuvellerie

Y. Mukagasana, J. M. Piemme

M. Simons

regia Jacques Delcuvellerie

Quintorigo in Concerto

Piazza del Duomo

Associazione Mittelfest

con l'alto patronato del
Presidente della Repubblica

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Provincia di Udine

Comune di Cividale del Friuli

Ente Regionale Teatrale

Società Filologica Frialana

patrocinato da:
Ministero degli Affari Esteri
CEI - Central European Initiative

(Albania, Austria, Bielorussia,

Bosnia ed Erzegovina, Bulgaria, Repubblica Ceca, Croazia,

Maccedonia, Moldavia, Polonia, Romania, Slovacchia,

Slovenia, Ucraina, Ungheria, Jugoslavia e Italia)

Banca di Cividale

Deutsche Bank



la calata dei Polacchi

di Alfio Petrini

Ho incontrato un artista. Un poeta. Ho incontrato un uomo. Pratica la giusta valutazione delle distanze ed ha il talento nascosto in qualche parte della natura. Guarda nel cerchio della luna e scopre il mondo. Si chiama Tadeus Wierzbicki, vive in un paesino sulla riva del fiume Warta, crea forme di luce, oppure vetrate che gettano ombre. La luce non è uno strumento per illuminare le forme. È un contenuto che va in cerca di forma. «La luce/si fonde nel proprio ritratto/con ceneri di stelle finisce la sua corsa/verso il nostro crescere e dissolversi/è come il tempo che interpreta lo spazio/estrae la vita da specchi imbrattati/non conosce più o meno» scrive Wierzbicki.

Quando la luce si mette a recitare

Il Teatro della i minuscola – fondato nel 1991 – è, dunque, il teatro della luce, il teatro che porta la luce nell'ombra, il teatro dove la "i" (un trattino e un punto) diventa protagonista di una serie di opere sintetiche e fulminanti. Nello spettacolo *La i minuscola ovvero le gibigiane* il trattino e il punto sono fatti di luce riflessa da uno specchio su uno schermo. La "i" cammina, corre, rimbalza, si scontra, si sbilancia, si allunga, si accorcia, si contorce, si moltiplica, si combina, si avvolge su se stessa, oppure fa rincorrere gli estremi nel cerchio, dando luogo a gibigiane delicate, sorprendenti, mai esplicative. Il baluginio prodotto dallo specchietto (e sue curvature), colpito da un raggio di luce porta il profumo della poesia e ci rivela l'emozione dell'uomo primitivo di fronte alla possibilità di dominare fenomeni fisici. Ma la luce non riflette soltanto le forme dello specchio. Riflette anche le tensioni della materia nel sostrato dello specchio. Wierzbicki, partendo da elementi di cultura primordiale (gli antichi cinesi creavano specchi di metallo con segni grafici in rilievo) e arricchendoli con i risultati delle sperimentazioni compiute nella sua casa/laboratorio in riva al fiume sul poliestere dello specchio, ha presentato una installazione esemplare, *Maschere di luce*, e due spettacoli *Concerto à rebours* e *Fila fila*, con la musica di Tadeusz Wielecki, dove la luce riflessa proietta sullo schermo maschere di straordinaria bellezza e quella trattenuta dagli specchi genera l'ombra del corpo delle figure. Nelle due vetrate, (*Forme dei quattro elementi*, con musiche dal vivo di Jerzy Kornowicz, eseguite da Marta Zak; e *Figure avviluppate*, con musiche registrate dello stesso Kornowicz) le figure sono prodotte, su uno schermo di carta molto teso, con materiali elettrostatici. Nelle azioni d'accostamento, sovrapposizione, ripiegatura o stropicciamento le mani generano le forme e l'occhio, di tanto in tanto, accompagna l'opera nel suo farsi. Le figure luminose sono di color chiaroscuro, rosso, azzurro e nero, come le ombre. Ma finora le ombre non riuscivano a vincere la legge di gravità. Quelle dell'artista polacco rimangono invece appese allo schermo. Poche parole, suoni, oggettistica povera, forme di luce in movimento e figure d'ombra manipolate a vista sono gli ingredienti del gioco all'incanto di Wierzbicki, ma anche la testimonianza di una linea di tendenza del teatro contemporaneo europeo. Dopo l'impoverimento che ha portato il teatro all'approdo della parola muta, l'arricchimento del teatro può avvenire tornando ai primordi attraverso la selezione di miscele linguistiche elementari. Ma ciò che appare semplice, è spesso molto difficile. Per fare questo non ci vogliono registi, attori o scrittori. Ci vogliono uomini. ■

(Teatro della i minuscola: Palazzo delle Esposizioni – Istituto Polacco di Cultura, Roma, 10/11/12 aprile 2002)

A Palazzo Pitti abita la poesia di Kantor

Torna Kantor nel Rondò di Bacco di Palazzo Pitti: proprio la piccola sala che ospitò la prima mondiale di *Wielopole Wielopole* creato a Firenze grazie alla chance offerta a Kantor da amministratori la cui razza, oggi, sembra purtroppo estinta (almeno nel capoluogo toscano). Qui si evoca, anzi si materializza il fantasma di un teatro tra i più importanti del Novecento, destinati a restare nella storia. Un teatro - questo sottolinea la mostra "Tadeusz Kantor: dipinti, disegni, teatro", in programma fino a metà agosto, a cura di Józef Chrobak e Carlo Sisi - che discende appunto dall'esperienza di Kantor come artista figurativo, di forte segno sperimentale e di ricerca. Un'esperienza, a sua volta, che sembra avere dentro di sé una virtuale inclinazione teatrale in certe figure dipinte che sembrano vicine ad assumere una presenza materiale, tridimensionale: "reale", e quindi scenica. Comunque, nel percorso di sperimentazione artistica di Kantor si avverte una tensione verso la fisicità e la tridimensionalità, grazie ai *ready-made* di evidente derivazione dalle avanguardie storiche e anche dall'uso materico di oggetti - scheletri di ombrelli, tascapani, mezzi manichini - applicati a collage o applique sui dipinti. Va ricordato che un percorso così innovativo quale quello di Kantor artista (si convertì pienamente al teatro solo in età già matura) era anche coraggioso in una Polonia comunista dove i dettami ufficiali andavano in direzione del realismo e di forme più immediate, più tradizionali e di fatto più classiche. Anche alla Galleria d'Arte Moderna ecco i famosi manichini del teatro di Kantor: protagonisti, poi, dell'allestimento al Rondò, dove sono ricostruiti dei veri e propri squarci di scenografie e (quindi) di spettacoli. Dalla stanza con il prete morente di *Wielopole Wielopole* ai banchi e agli scolari di *La classe morta* (che ebbe qui la prima italiana) alla "tromba di Gerico", lo scheletro, la corda, gli altri oggetti di *Où sont les neiges d'antan?*. Presenze del "teatro della morte" e della memoria di Kantor, sempre inquietanti, polverose, sgualcite, rovinate dal tempo, come accade di ogni cosa che sta seppellita nel passato e che - come dolorosamente, con strazio - da quello riemerge. Tracce concrete, effettivamente significative di un teatro che nasceva appunto dalla "presenza", anche da quella - fisica sulla scena - di Kantor autore-demiurgo-regista, senza la quale i suoi spettacoli non potranno rivivere. Perché era la sua anima quella che rendeva visibile sulla scena, ritrasformando in vita ricordi materializzati in potente e grande poesia. Le manifestazioni fiorentine sono state salutate dalla pubblicazione di tre volumi dedicati al maestro polacco, tutti editi da Titivillus per conto della biblioteca Spadoni: *Il viaggio di Tadeusz Kantor - compendio biografico*, a cura di Józef Chrobak; Luigi Arpini, *L'illusione vissuta - viaggi e teatro con Tadeusz Kantor e Kantor a Firenze*, a cura di Valerio Valoriani. *Francesco Tei*



il Comune di Brescia presenta



Festa Internazionale del Circo Contemporaneo

direzione Gigi Cristoforetti

3^a edizione
Brescia 23 giugno - 6 luglio 2002

www.festadelcirco.it - info@festadelcirco.it - 030 2808066

dossier Mestieri del teatro / 2

L'organizzatore teatrale e l'ufficio stampa

S

a di averla fatta franca, Ivo Chiesa, a nascere nel 1920, sa che avesse oggi gli stessi anni, trentacinque, che aveva quando divenne direttore dello Stabile di Genova (ma a ventisei aveva fondato la rivista *Sipario*, a ventotto era diventato impresario prima della Tofano-Solari, poi della compagnia stabile del Teatro di via Manzoni con Santuccio, Brignone, Benassi...) non saprebbe proprio come impegnare e far fruttare la sua passione teatrale e il suo talento organizzativo. E così Ivo Chiesa, se li assapora con gusto i suoi ottantadue anni, l'aria di partecipe commiserazione per chi sul teatro ha scommesso la propria vita ora. Lui che ormai ha depresso la corona e può aggirarsi per la sua Corte con quella semplicità carismatica che hanno solo i sovrani che hanno regnato molto a lungo. Nei suoi quarantacinque anni di direzione ha lavorato (e discusso e litigato fino alla rottura: ora tutto bianco com'è potrebbe sembrare indulgente, ma si sa non era

un tipo morbido) con attori e registi che hanno segnato stagioni straordinarie del nostro teatro (Salerno, Lionello, Buzzelli, la Volonghi e ci fermiamo perché l'elenco si farebbe lunghissimo) e prodotto spettacoli che oggi richiederebbero molte vite. Per rendersene conto, ed essere presi da un certo scoramento per il nostro destino (e dire che loro si definivano dei nani sulle spalle di giganti) basta dare un'occhiata al bel libro curato da Giammusso sulla storia del Teatro di Genova. Viene proprio da chiedergli: come avete fatto a essere così bravi? Dopo lunga pausa di riflessione, comincia a parlare, lentamente, con l'inconfondibile voce rauca del fumatore.

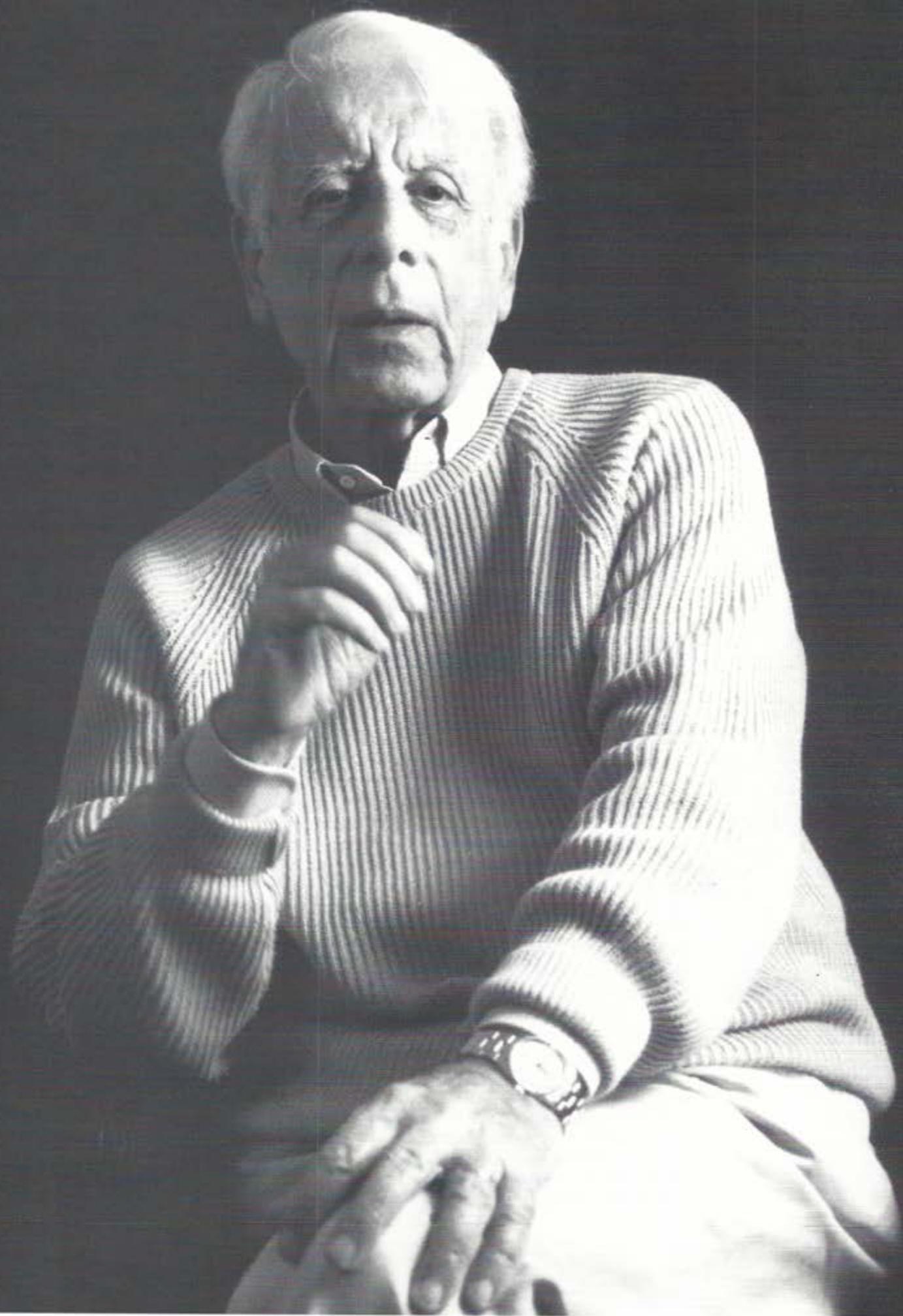
«Nel dopoguerra, c'erano diversi fattori in nostro favore. Certamente, vent'anni di dittatura e poi la guerra, passare da una situazione inimmaginabile per tragicità e durezza alla libertà e alla ripresa della vita normale del paese ci ha dato dei fervori, la voglia di fare, la volontà che sono stati preziosi non solo nel campo del teatro ma in tutte le altre attività. Si aveva una voglia incredibile di ricominciare da capo. Sia chiaro: è un "privilegio" che è costato moltissimo. E io spero che non capiti più a nessuno delle prossime generazioni (anche se i tempi oggi sono abbastanza scuri). Secondo fatto: la spinta del bisogno, cioè dovevamo lavorare e non c'erano le protezioni che ci sono oggi. Ci si meraviglia di quello che è stato fatto a cavallo della guerra, e poi nel dopoguerra. Come ha potuto Strehler, per esempio, fare quattro spettacoli nell'anno in cui ha inaugurato il Piccolo Teatro il 14 maggio 1947? Cioè nel giro di due o tre mesi. Come ha fatto? L'ha fatto sulla sua pelle e su quella dei suoi attori e dei suoi tecnici. Che non avevano protezione sindacale alcuna.

Ha diretto lo Stabile di Genova per quarantacinque anni, regalando al teatro italiano stagioni oggi irripetibili per l'elevata qualità degli spettacoli e il valore degli attori che li interpretavano - Ricorda quegli anni e invita i giovani a prendere la strada dell'organizzazione solo dopo aver conosciuto e amato il mondo della scena in tutti i suoi aspetti

incontro con Ivo Chiesa

IL FERVORE dei tempi difficili

di Roberta Arcelloni



Ne parlavo ieri sera con mio figlio. Se io dicessi che la nostra generazione è stata più generosa più disinteressata di quelle che sono seguite, direi una stupidaggine. Gli uomini sono sempre uguali, allora come oggi. Quando c'è la spinta del bisogno, e devi fare i conti con una certa realtà, non c'è niente da fare: devi lavorare, non c'è altra via di salvezza.

Tesori drammaturgici

Terza situazione vantaggiosa per noi erano i tesori drammaturgici che si erano accumulati negli anni. Prima parlavamo di *Sipario*: ecco i primi due testi pubblicati dalla rivista, quando non era ancora edita da Bompiani, sono stati *Le mosche* di Sartre e *Caligola* di Camus. Una partenza così oggi non sarebbe possibile. Tra l'altro queste due pubblicazioni sono state largamente abusive, i diritti di Sartre erano di Bompiani. Quando l'ho incontrato mi ha trattato molto male, ma poi ha capito che noi eravamo un gruppo di giovani che amavano il teatro. E Bompiani amava in maniera sconfinata il teatro e così mi ha perdonato».

Certo, oggi chi lo trova più uno come Bompiani. Che non solo fa finta di niente di fronte a dei giovani che pubblicano degli autori suoi (anche Camus lo era) ma poi decide di diventare l'editore della rivista che naturalmente faticava a vivere. Ma torniamo al momento in cui decide di votarsi all'organizzazione.

«Eh, sì. Dopo gli anni delle commedie bruttine, del lavoro critico bruttino, del lavoro come regista bruttissimo, ho capito. Non è facile capire. L'ha capito Grassi, l'ho capito io che come registi, come scrittori saremmo rimasti nel gruppo. E, evidentemente, tanto Grassi quanto io non avevamo un carattere adatto per rimanere nel gruppo e quindi abbiamo scelto la strada più umile, più semplice tutto sommato, quella nella quale sapevamo, l'uno e l'altro, che avremmo fatto un buon lavoro. Un altro coefficiente favorevole rispetto all'oggi è che potevamo contare su un gruppo di registi e di attori estremamente interessante (oggi la situazione è davvero drammatica). Gli attori non solo erano tanti ma erano anche molto disponibili, perché non avevano molti altri allettamenti; quindi avevamo un rapporto contrattuale molto facile. Oggi è impossibile, inoltre non c'è quasi più nessuno, e quelli bravi hanno tali allettamenti al di fuori del teatro che è difficile mettere le mani su di loro. Se io dovessi elencare i nomi dei registi che hanno agito tra gli anni Quaranta e il principio degli anni Sessanta, e il nome degli attori, dei grandi attori che lavoravano allora, e poi facessimo un paragone con la situazione attuale, ci verrebbero i brividi. Io ho fatto anche teatro privato e ho messo in piedi compagnie formidabili con quattro soldi. Insomma non sono stati tutti nostri i meriti, abbiamo lavorato in condizioni infinitamente più dure delle attuali ma anche più favorevoli».

A proposito di impresari privati, a quel tempo dominavano la scena uomini come Remigio Paone e Vincenzo Torraca.

«Ah, Torraca: grande, cosmopolita, coltissimo. Anche se oggi nascesse un altro come lui, con chi andrebbe? con chi si metterebbe? Non so. L'Eliseo era un teatro straordinario, superiore a quelli pubblici. Paone era diverso, non meno intelligente di Torraca. Se penso agli spettacoli che è riuscito a fare da privato. Sì, qualche lira il ministero gliela dava, dico qualche lira, non certo i soldi di oggi. Li ho ancora davanti agli occhi tutti gli spettacoli di rivista suoi, raggiungevano un livello di qualità da cui oggi siamo lontanissimi. La cosa curiosa è che un teatro come il Nuovo di 950 posti, poteva realizzare un incasso con cui bene o male Paone pagava una grande compagnia, come minimo il foglio paga se lo faceva. Oggi con un teatro di mille posti mai al mondo puoi con l'incasso pagare una compagnia come quella d'allora. Come mai ce la faceva? Oggi ci vorrebbe, per pareggiare i conti, per lo meno il Sistina, 1500 posti. Allora il teatro costava infinitamente meno, le paghe erano ridicole in confronto a quelle di oggi, e i prezzi dei biglietti erano più alti di quanto non siano ora. Noi abbiamo gli attori più costosi del mondo. E abbiamo i prezzi dei biglietti più bassi del mondo. Solo nel musical ci sono dei prezzi un po' più alti. A Parigi, a Londra, non parliamo di New York un biglietto costa mediamente circa ottantamila lire cioè il doppio che da noi, mentre gli attori costano molto meno. Il risultato è una sanità a livello costi che da noi non esiste. Come è accaduto questo? Tutto il nostro teatro è drogato dalle sovvenzioni, la risposta del pubblico in ter-



mini economici non conta. Ma nessuno ha il coraggio di fissare dei prezzi giusti. Lo capisco, è difficile uscire da questa situazione, bisognava evitare di entrarvi».

Grandi attori e grandi compagnie: sono parole che ricorrono quasi ossessivamente in questa chiacchierata con Chiesa nella sala della biblioteca della Corte. Anche solo da questo si potrebbe indovinare che la sua è la fortunata generazione che ha potuto farsi l'orecchio fino, perché di prove interpretative d'eccezione ne ha viste tante. «È crollata la qualità dei grandi attori. Numericamente oggi sono più di prima ma moltissimi fra loro non avrebbero il diritto di fare l'attore, però ci sono. Quegli attori di media bravura che oggi sono disoccupati, lo sono anche perché non costano poco e allora vengono sostituiti con dei non attori. C'è disoccupazione? Ci sono attori che non sono disponibili per i ruoli che sarebbero adatti per loro. Io mi ero innamorato delle *Tre sorelle* di Krejca e le ho volute rifare qui in Italia. Il testo di Cechov richiede almeno dieci attori di livello. Li ho cercati disperatamente, ne ho trovati molti ma non dieci. Non dico per decenza i no che ho ricevuto per parti come quella di Versinin. Hanno rifiutato attori che non erano assolutamente in grado di fare questo personaggio bellissimo. C'è disoccupazione? Di chi è la colpa? Di ambizioni mal riposte. Se in teatro hai otto, dieci no su un ruolo così, qualcosa di guasto c'è. Ci sono delle aspirazioni, della ambizioni che non hanno nessun riscontro nella realtà. Adesso, poi, siamo alla follia. Siamo all'impossibilità tecnica di mettere insieme una compagnia con dieci attori di livello come richiede Cechov. Negli incontri con altri miei colleghi, ho capito che le mie accuse anche violente di decadimento della nostra scena, di grigiore, non potevano essere raccolte da chi in buon misura contribuiva a quel grigiore stesso. Come facevano a capire, poveretti. Una persona molto anziana può anche sbagliarsi, si pensa sempre ai tempi della giovinezza, della prima maturità che sono i tempi più belli della vita di un uomo, e allora uno può anche essere tratto in inganno da questo amore per il tempo che è passato. Allora ho fatto un elenco dei registi che operavano in quei trent'anni. Ma mi sono sentito dire che le grandi personalità non sono così fondamentali, io questo non lo concepisco. Mi sono avvicinato al teatro per il magnetismo, per la fascinazione che hanno esercitato su di me alcuni attori nel periodo della guerra. Quindi per me l'attore è un elemento centrale, con tutto il riguardo e il rispetto per il regista. La mia generazione ha recuperato un gap di 50 anni rispetto al resto d'Europa, quindi figuriamoci un po' se non credo alla regia. Però i tre punti su cui ho sempre lavorato sono i testi, i registi e gli attori. E gli attori prima di tutto. Adesso la recitazione, anche da parte di critici importanti, è vista un po' come un optional, se c'è bene ma se non c'è fa lo stesso, altri sono i valori da tenere presente nel fare teatro. Questa è una cosa che respingo con tutte le mie forze. Mi sono occupato molto di normative, di leggi e continuo ad occuparmene. E non smetto di battere su un chiodo che non può essere trascurato: in questo paese c'è bisogno di fare un enorme sforzo sulla formazione, dobbiamo investire tutto quello che si può sulla formazione. Ogni anno purtroppo

muore qualcuno e non c'è nessuno a sostituirlo. I ricambi in Italia quasi non esistono più. Sono stato a Gargnano a un incontro sul nostro Teatro di Genova organizzato dall'Università di Milano, dove ho incontrato duecento ragazzi pieni di passione. Ho invitato questi giovani a tentare tutto il tentabile, a saggiare il teatro in tutti i suoi aspetti e poi magari prendere la strada dell'organizzazione, imboccarla quando si è in possesso di una conoscenza del teatro. Chissà quanti eccellenti organizzatori avremmo in Italia se l'ambizione di essere regista, di essere attore o autore, non prevalessse sulla più modesta carriera di organizzatore. In effetti adesso c'è una separazione fin troppo netta fra organizzatore e teatro. Non esiste un organizzatore puro. Bisogna avere un legame con il teatro. Senza una passione molto forte per il teatro non si va lontano. La crisi attuale è dovuta anche a un calo della passione. Ognuno di noi ha amato se stesso nel teatro, però la spinta vera era la passione per il palcoscenico. Io questa l'ho avuta sempre, ho amato, ho realmente amato i registi e gli attori, soprattutto gli attori. È importante riuscire a capire gli attori fino in fondo nella loro fragilità, nella loro spesso eccessiva - ma necessaria - sensibilità. L'ambizione più grande che avevo era di fare di questo teatro un casa per gli attori, e credo di esserci riuscito. Questa è una casa in cui si sta bene, in cui si viene per lavorare seriamente». ■



La compagnia dei Due gemelli veneziani alla partenza per New York (foto: Archivio del Teatro Stabile di Genova).

un mestiere che muta

L'ORGANIZZATORE TEATRALE: missione impossibile?

di Mimma Gallina

Se quando ho cominciato a lavorare in teatro all'inizio degli anni Settanta, qualcuno mi avesse chiesto di descrivere la figura professionale dell'organizzatore teatrale, cioè quello che io volevo fare (o essere), probabilmente avrei saputo rispondere con molta sicurezza. Avrei usato termini come organicità al gruppo artistico, ma anche impegno e militanza, avrei sottolineato la funzione del teatro come servizio sociale (qualcosa di più del servizio pubblico), avrei parlato dell'utopia e della concretezza che si intrecciavano in questo "mestiere" (e in quegli anni avevamo ancora molto bisogno di utopia, ma già necessità di concretezza).

C'era una scuola che corrispondeva a questa visione, quella del Piccolo Teatro, e il suo corso "animatori", riservato a tutti quelli che non intendevano recitare, ma si riconoscevano, fuori dal palco, in quella che allora non ricordo se Arturo Lazzari o Lugi Ferrante (nostri maestri di critica e storia del teatro), chiamavano la "sinistra stanislavskiana", e non si trattava di una linea solo interpretativa.

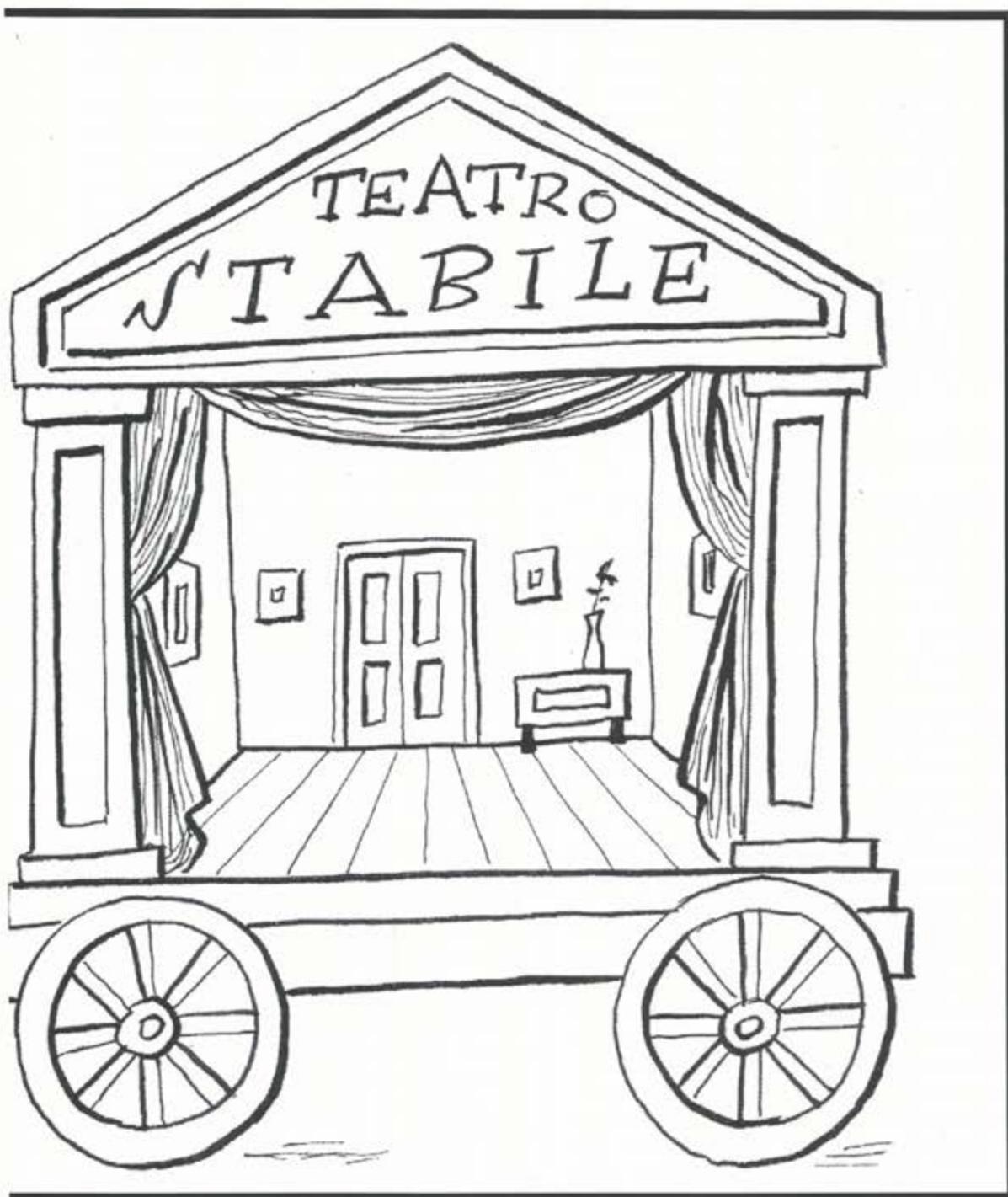
C'era un padre nobile, per quanto contestato, ed era indiscutibilmente Paolo Grassi, e c'erano maestri, Giorgio Guazzotti, primo fra tutti (più tardi, più "tecnico" e per chi gravitava su Roma, Fulvio Fo). C'erano esempi e segni vistosi che il teatro stava cambiando e serviva il cambiamento (il "circuitto alternativo" di Dario Fo, ad esempio). In Italia e nel mondo c'erano "pensieri" che "si mettevano in moto" (c'era stato il Convegno di Ivrea, era passato il Living).

L'organizzatore era assieme braccio e mente, pensiero e azione, l'organizzazione era la "funzione" che rendeva possibile tutto questo. Quasi tutti gli operatori che hanno oggi dai quarantacinque anni in su hanno questo marchio di fabbrica, e quasi tutti, anche quelli più "di potere", hanno in fondo in fondo un po' di nostalgia e l'amarrezza di chi pensa o sa, direbbe Gaber, che «la nostra generazione ha perso» (questa è una delle ragioni del revival dei settanta-ottantenni: il loro essere, nonostante l'età, vincenti).

Non è giusto però essere troppo nostalgici. La crescita clamorosa dell'attività di spettacolo innescata dalla vitalità artistica e organizzativa degli anni Settanta, ha richiesto, in numero sempre maggiore, quadri addetti alla "gestione". Non saprei dire quanto il ruolo assomigli a quello di allora - credo abbastanza poco - ma è forse più utile analizzare i cambiamenti e le caratteristiche della "domanda".

Al grande organizzatore o all'organizzatore-intellettuale "organico", orgoglioso della dimensione militante come delle proprie competenze culturali e, come diremmo oggi, dell'attitudine progettuale, che consentivano una dialettica alla pari con la funzione artistica (di cui oggi si sente molto la mancanza), si sono sostituiti, nelle grandi, ma anche nelle medie istituzioni (non solo negli stabili pubblici, quindi, ma anche in quelli privati, "di innovazione", presso i circuiti territoriali), dirigenti che preferiscono la definizione di "manager". Con, o sotto di loro, si

La crescita clamorosa dell'attività di spettacolo innescata dalla vitalità artistica e organizzativa degli anni Settanta, ha richiesto, in numero sempre maggiore, quadri addetti alla "gestione". Al grande organizzatore o all'organizzatore-intellettuale "organico", orgoglioso della dimensione militante come delle proprie competenze culturali che consentivano una dialettica alla pari con la funzione artistica, si sono sostituiti dirigenti che preferiscono la definizione di "manager"



determinano una serie di specializzazioni, in parte derivate dalla tradizione e dalle specificità del settore (come l'amministratore di compagnia - che non è più quello di una volta ma esiste ancora -, il direttore di sala ecc.), in parte legate alla parcellizzazione dei compiti propria di ogni impresa moderna e alle evoluzioni tecnologiche (ma se nelle pubblicazioni leggiamo i nomi dei "responsabili marketing e sviluppo", o dell'addetto alla qualità, o al sito internet, una reale acquisizione di tecniche avanzate di gestione aziendale è, per la verità, abbastanza rara, e resta il sospetto che si tratti a volte di trasformazioni nominalistiche).

Presso i gruppi e i teatri di piccole dimensioni (la maggior parte), si sono formati invece quadri tuttofare (e che non raramente sommano tuttora, per necessità, il lavoro organizzativo con quello di palcoscenico), sono a volte persone di grande spessore e generosità: questo tipo di professionalità compensa spesso, a mio parere, la

carenza di specializzazioni avanzate, con la consapevolezza complessiva dei meccanismi del "fare teatro" (sono convinta che in questo mestiere sia necessario conoscere il più possibile il lavoro degli altri) e con una forte organicità al gruppo: ovvero maggiore entusiasmo, motivazioni ideali e assieme concretezza. Ciò non toglie che spesso - come anche molti colleghi della fascia A - siano logorati dalla pratica estenuante della ricerca di denaro (prevalentemente pubblico): una necessità che ha quasi rovinato le menti migliori della generazione di mezzo, che pensano il teatro secondo le categorie delle circolari e, da qualche anno, dei regolamenti.

Peculiarità del sistema italiano

Esiste un identikit del quadro organizzativo che serve, oggi, al sistema teatrale?

Non credo ci sia una sola possibile risposta e il panorama delle offerte formative potrà fornirne un ventaglio. Nella pratica di insegnamento (ma è ovviamente una posizione personale), io parto dalla necessità di ri-riflettere, analizzare, comunicare le caratteristiche del sistema teatrale italiano ed i meccanismi concreti del fare teatro dal punto di vista dell'organizzazione. E dalla convinzione che sia più che mai importante, per chi intende prendere questa strada o per chi già opera nel teatro italiano, sviluppare l'attitudine al pensiero organizzativo - nelle grandi e nelle piccole cose, nelle strategie generali come nelle singole scelte e azioni che le concretizzano - che non deriva dalla somma di conoscenze tecniche (anche se le richiede), ma dalla sintesi fra la consapevolezza della realtà generale in cui si opera, l'analisi e l'intuizione della sua evoluzione, l'interpretazione della propria, specifica realtà e della sua missione. Contributi determinanti come l'introduzione di tecniche gestionali - se non acquisite, almeno accettate come strumenti con cui confrontarsi - rischiano di essere astratti e non poter essere

correttamente applicati, perché la cultura degli operatori (già attivi o da formare) risente spesso di una carenza di fondo: l'assenza di una conoscenza critica e fattiva dei meccanismi generali e delle specificità nazionali dell'organizzazione teatrale. Il teatro italiano è fatto di stratificazioni, consuetudini, atti mancati, eredità pesanti e presenti con cui è necessario misurarsi, per capirle, per



SCUOLE E CORSI

Il corso per Operatori della Scuola Paolo Grassi di Milano, (oggi parte della Fondazione Civiche Scuole di Milano, già Scuola del Piccolo Teatro, primo, e per molti versi ancora l'unico corso professionale, regolare e biennale che forma organizzatori per il teatro italiano) coordinato da Anna Guri, seleziona annualmente un numero molto ristretto di studenti e si articola in un primo anno "in aula" prevalentemente dedicato al teatro di prosa (con insegnamenti teorici e tecnici) e in un secondo anno caratterizzato da stage iniziali presso teatri e compagnie, quindi da seminari tematici, di carattere tecnico-specialistico. Agli studenti si richiede infine una tesi (che può essere una ricerca o un progetto) individuale. Il taglio del corso è professionale e tecnico, anche se sono sempre più frequenti gli studenti laureati (soprattutto in discipline umanistiche). Negli ultimi anni è stato aggiornato il programma didattico (l'applicazione di tecniche di marketing, ad esempio, alla più tradizionale "promozione o organizzazione del pubblico"), senza dimenticare la base tradizionale. Data la domanda molto forte di organizzatori musicali dal prossimo anno sarà avviata la formazione di operatori musicali e per la danza.

Il nuovo corso triennale di Laurea in Progettazione e Gestione di Eventi e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università di Firenze (ma si svolge a Prato), progettato da Mimma Gallina, dal professore Siro Ferrone (che ne è preside) e dal professore Cristiano Ciappei (della Facoltà di Economia), è in fase sperimentale (questo è il I anno), sta seguendo un percorso formativo (quindi un piano di studi) e metodi didattici unici in Italia. In sintesi il corso integra una formazione umanistica e legata allo spettacolo di alto profilo (storia del teatro, del cinema, della musica, dell'arte, antropologia, letteratura italiana ecc.), con insegnamenti mutuati dalla facoltà di economia (economia aziendale, marketing, project management ecc. ma anche diritto pubblico e privato), affidando a un corso propedeutico la conoscenza del sistema teatrale italiano e a una serie di seminari, nonché a esperienze di tirocinio, una formazione tecnica e professionale avanzata.

Fondazione Ater Formazione: nasce nel 2000 (soci fondatori l'Ater-Associazione Teatrale Emilia Romagna e la Legacoop di Bologna e la partnership di Efeso-Ente di Formazione per l'economia sociale) ed è l'evoluzione di un ampio progetto per la formazione professionale della cultura e dello spettacolo avviato all'inizio degli anni '90. Risalgono a quell'epoca i primi interventi in tale

ambito; l'Ater, che crea al proprio interno un settore specifico e la Lega delle cooperative, d'intesa con la delegazione regionale dell'Agis-Associazione Generale Italiana Spettacolo, promuovono i primi corsi per tecnici teatrali e in gestione d'impresa nel settore dello spettacolo.

La Fondazione Ater Formazione realizza progetti di ricerca e sviluppo e corsi per nuovi operatori e per professionisti del settore culturale. Una delle aree principali è indirizzata alla formazione delle figure gestionali-organizzative, che ha visto quali momenti fondanti un primo corso in **Gestione d'impresa nel settore dello spettacolo** e il corso di perfezionamento post-laurea **Manager per la gestione dello Spettacolo**, istituito dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna. Tali progetti sono stati incentrati sulle politiche culturali, la legislazione, l'economia della cultura, l'organizzazione aziendale, il project management, gli aspetti produttivi e distributivi, il marketing e la comunicazione. Sono stati contestualmente attivati percorsi post-diploma e post-laurea finalizzati a formare operatori con competenze specialistiche nei campi dell'amministrazione, della progettazione e della comunicazione.

La Fondazione Ater Formazione presenta per il prossimo anno un corso per **Addetto stampa e comunicazione per le imprese culturali** (16 partecipanti, domande entro il 20 settembre 2002). Destinato a donne in possesso di laurea, durerà 900 ore di cui 308 di stage aziendale; project work di 40 ore. Rilascia un diploma regionale di specializzazione previo superamento di un esame (info: tel. 059.345310-340221).

Presso alcune Università, dove sono presenti corsi di laurea nelle discipline dello spettacolo sono previsti insegnamenti teorico/critici relativi all'organizzazione teatrale. Ricordiamo **Organizzazione aziendale dello spettacolo**, presso il **Corso triennale di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma I / La Sapienza**.

Il **Teatro Stabile del Veneto** in collaborazione con la Regione Veneto ha organizzato quest'anno (novembre 2001-maggio 2002) il suo primo **Corso di formazione per manager dello spettacolo dal vivo**, cui sono stati ammessi venti ragazzi e ragazze. 700 le ore suddivise in 500 ore di lezioni teoriche e 200 ore di laboratorio pratico. Questi gli insegnamenti: produzione teatrale e storia del teatro; organizzazione e distribuzione teatrale; produzione televisiva; produzione e organizzazione nell'ambito di una fondazione lirica; produzione e organizzazione teatrale in Europa; gestione della sala teatrale; pubblicità e marketing; promozione e ricerca sponsor; ufficio stampa e tecniche di comunicazione.

accettarle o rifiutarle, per cambiarle.

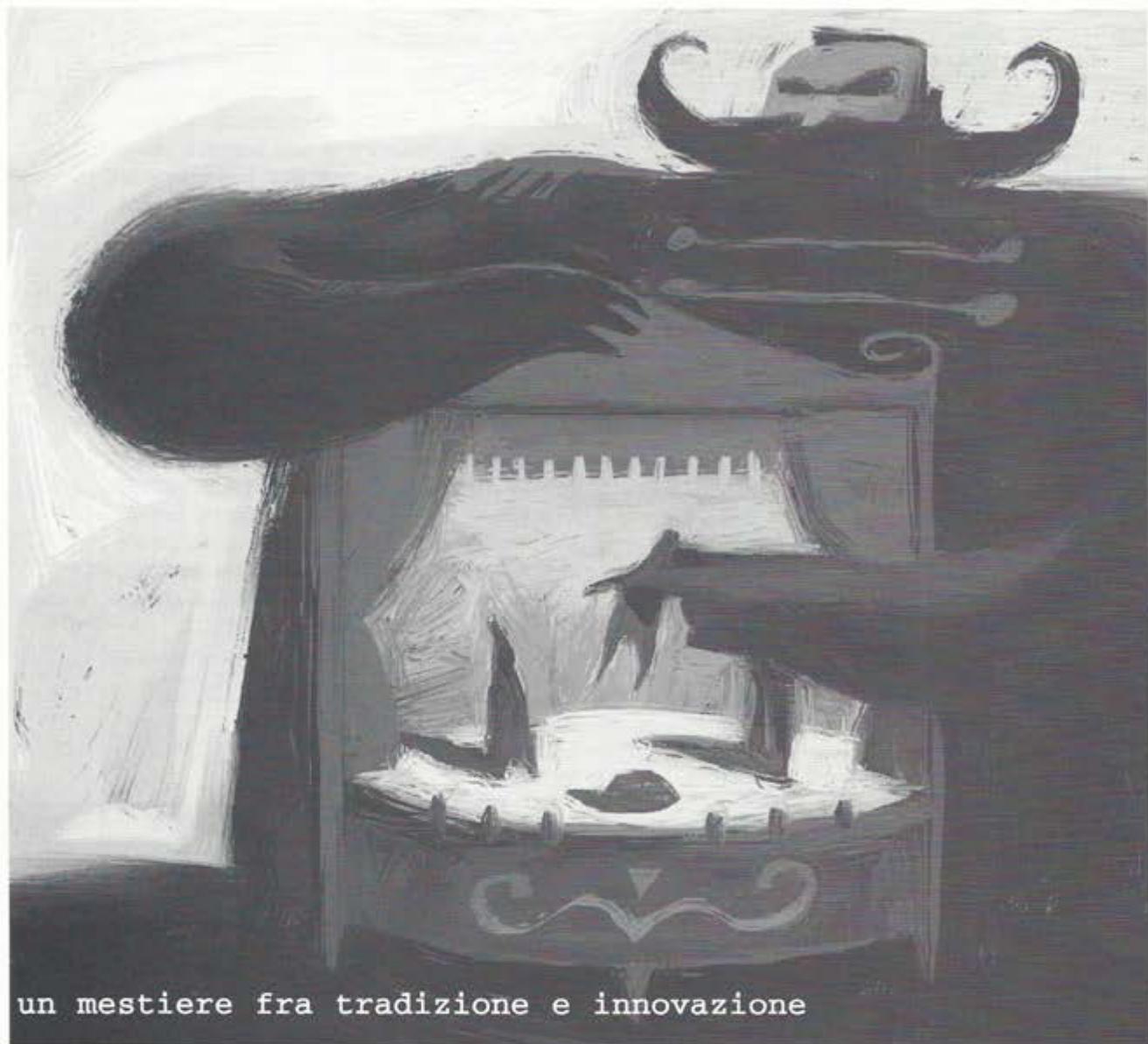
Questo "metodo" giustifica ancora un po' di nostalgia per l'antico "organizzatore", non priva di senso, mi sembra, nell'era dei presidenti-direttori (a Torino, all'Eti, alla Biennale: ma la lista potrebbe essere molto lunga), e dei loro consulenti, o consulenti dei consulenti. Non molti giorni fa, in una serata in ricordo di Paolo Grassi, presso la scuola milanese che gli è ancora dedicata, è stato proiettato un bel ritratto video (curato da Vergani). Quello che ha colpito i giovani presenti, è stata la convinzione profonda, il senso politico, l'aggressività, anche, ma quello che ha toccato anche i meno giovani, in uno sconcolato finale, è stata la sconcertante attualità di una denuncia orgogliosa e durissima della situazione della Rai di allora: l'impossibilità di fare cultura (informazione, servizio pubblico), alle dipendenze del potere. L'intellettuale-organizzatore non poteva per Grassi - che pure era uomo di potere - essere al servizio che della sua missione e di quella della sua "azienda". Forse è per questo che la categoria è - già da quei lontani anni - in fase di estinzione. ■

Le illustrazioni di queste pagine sono di Onorati; in basso, Lucio Ardenzi.

Addio a Lucio Ardenzi

Da sei mesi presidente dell'Eti, è morto il 2 luglio a Roma. Avrebbe compiuto ottant'anni in agosto. Il Teatro perde il più appassionato e importante impresario del dopoguerra, che Kezich soprannominò «lo Strehler del teatro privato». Con il grande regista condivideva, infatti, una grande passione per il palcoscenico e uno spirito esigente e instancabile, che però applicò al teatro "leggero". Per cinquant'anni fu una delle figure di punta del teatro privato, con lui lavorarono coppie celebri, come Proclemer-Albertazzi, Stoppa-Morelli e Brignone-Santucci. Alla sua avventura umana e professionale Hystrio dedicherà un ampio articolo nel prossimo numero.



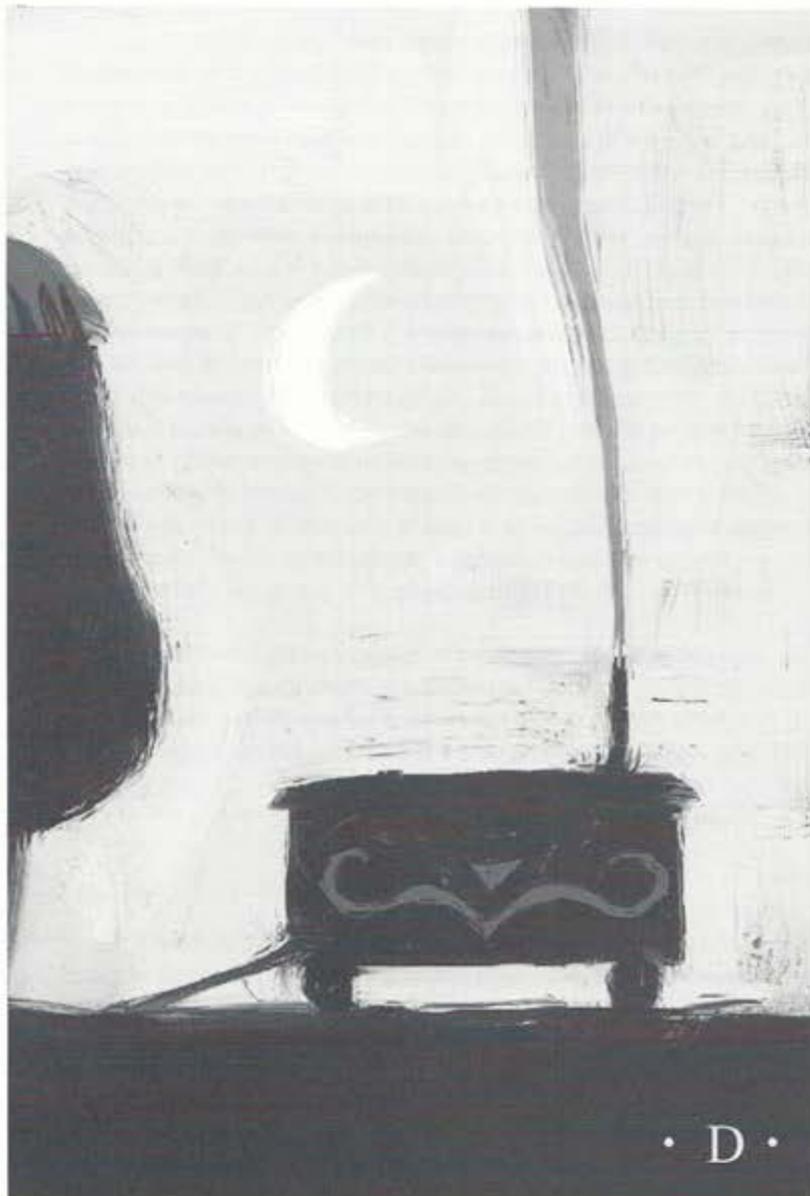


un mestiere fra tradizione e innovazione

IL MANAGER va a bottega

Il collegamento tra il mondo della formazione e le imprese di spettacolo dovrebbe essere strettissimo, in modo da fornire una preparazione adeguata ma anche un orientamento lavorativo - Abilità e sapere di tipo artigianale, legati al palcoscenico, ma anche conoscenze avanzate sul piano organizzativo, amministrativo, progettuale, promozionale

Qualche giorno fa una studentessa universitaria del Dams di Bologna mi ha rivolto una domanda pungente più o meno di questo tono: «ha senso oggi la figura dell'organizzatore teatrale dal momento che non si fa che parlare piuttosto del manager dello spettacolo?» Il "sì" di risposta è venuto istintivamente, ma la questione merita



• D •

di Lucio Argano

tali) ma in altri delicati settori della vita sociale ha generato enfasi fuori luogo ed attivato iniziative, soprattutto nell'ambito della formazione universitaria e professionale, che hanno alimentato confusione e tra questi il mondo della cultura. Di fatto si è generalizzato come se tutte le metodologie di gestione d'impresa fossero adattabili all'ambito culturale, dimenticando che le arti, i beni culturali e lo spettacolo hanno peculiarità organizzative e processi molto diversi da altri settori e richiedono allo stesso livello sia strumenti e conoscenze di tipo manageriale appropriate, sia *expertise* specifico. Questi elementi sono determinanti per lo svolgimento dei vari ruoli gestionali e di governo all'interno di teatri, festival, enti, compagnie, associazioni, di qualunque natura e dimensione, quali l'organizzazione, la promozione, la direzione di sala, l'amministrazione, la produzione, la stessa direzione artistica ovvero il presidio di tutti quei processi che caratterizzano la realizzazione e la presentazione di spettacoli. Ruoli che si sono arricchiti e sono divenuti più complessi in ragione delle grandi trasformazioni avvenute in questi anni. Cambiamenti socio-culturali, modifica negli stili e modi di consumare cultura, innovazione tecnologica e dei sistemi di comunicazione, complessità del quadro normativo, legislativo, fiscale, difficoltà di ordine economico-finanziario. Chiunque svolga tali ruoli esercita compiti ed attività di tipo

una riflessione più ampia e meno sentimentale. Da molti anni sostengo la necessità di un approccio più "manageriale" alla gestione della cultura e delle attività artistiche. Tuttavia mi rendo conto che l'aggettivo manageriale è equivoco, genera sospetto e diffidenza. Va spiegato che quando parlo di "management dello spettacolo" mi riferisco a quel mix straordinario di competenze in cui si fondono abilità, capacità e sapere di tipo artigianale, legati a quanto avviene in palcoscenico, con le migliori conoscenze sul piano organizzativo, amministrativo, progettuale, promozionale richieste dalla specificità delle attività culturali ed artistiche. Se non si parte da questo binomio tradizione-innovazione, due elementi caratterizzanti la stessa creazione artistica, la possibilità di abusare delle parole "manager" e "management" in modo mistificatorio è dietro l'angolo.

Negli ultimi dieci anni in Italia alle inefficienze economico-organizzative di taluni sistemi, soprattutto a vocazione pubblica, l'immaginario collettivo, ma anche la politica, hanno proposto il ricorso alla "managerialità", ritenendo che difetti strutturali e sprechi potessero trovare rimedio grazie al presidio di una maggiore competenza professionale e decisionale. In parte questo approccio ha avuto ragione (si pensi al carrozzone delle partecipazioni pubbliche sta-

manageriale e pertanto anche l'organizzatore teatrale può ritenersi "manager dello spettacolo".

La questione quindi non riguarda tanto gli appellativi, quanto piuttosto definire l'architettura delle competenze che oggi questa figura professionale deve possedere e su cui va indirizzata la formazione specifica. In primo luogo, come già detto, è indispensabile l'acquisizione e la successiva maturazione di un buon livello d'*expertise*, vale a dire conoscenze a carattere empirico-pratico (*know-how*) del funzionamento del lavoro teatrale, derivanti unicamente dall'esperienza sul campo. Parlo di conoscenze derivanti dalla vecchia sapienza artigianale del lavoro artistico e drammaturgico, del palcoscenico, dell'universo delle compagnie e della circuitazione degli spettacoli, della società teatrale, dei teatri come luoghi fisici. Si apprendono poco seduti in aula, molto più facendo, come si direbbe, *on the job*, dedicando tempo ed energie che diventano stile di vita. Nessuna evoluzione o identikit di questo mestiere può prescindere da questi aspetti, come Mimma Gallina ci ricorda nel suo bel libro *Organizzare teatro* pubblicato dalla Franco Angeli. Oggi in ogni caso questa figura, come per le altre declinazioni dei mestieri organizzativi dello spettacolo, deve confrontarsi con i cambiamenti di cui parlavamo prima in modo rapido, efficace, con una maggiore attenzione all'economicità delle attività ma anche alla costruzione e capitalizzazione dei rapporti. Perciò deve acquisire quelle competenze appunto più manageriali, mirate alla specificità della produzione culturale, di carattere tecnico-professionale (*know what*). Capacità di lettura ed analisi dell'ambiente, di pianificazione e programmazione, visione strategica e prospettica, di impiego dei più moderni strumenti della comunicazione, di governo del fattore umano, di previsione economico-finanziaria e gestione del budget, unitamente alle conoscenze più prettamente fiscali, legislative, giuridiche, oltre che di una o più lingue straniere.

Due capacità, tra di loro interdipendenti, sono prioritarie: la costruzione di relazioni e networking inteso come condivisione, alleanza e cooperazione con altri e l'approccio di tipo progettuale. Molte idee di produzione teatrale o di programmazione di un teatro o di un festival sono progetti complessi di cui va definito e realizzato ogni dettaglio organizzativo, tecnico-allestitivo, economico, comunicazionale e della cui attuazione e successo si è responsabili tanto quanto l'ideatore artistico.

Apprendere facendo

L'organizzatore teatrale deve saper utilizzare la tecnologia ed i nuovi mezzi dell'informatica, in termini di produttività personale, ma senza eccessivi tecnicismi. La duttilità operativa e la multicompetenza, con i nuovi mezzi dell'era moderna, sono oggi le sue qualità migliori come sempre è stato anche quando non esisteva il computer ed il telefax. Occorre infine una grande complicità con gli artisti, la condivisione del senso di sfida e del rischio culturale, senza i quali il lavoro dell'organizzatore teatrale è inesistente. Il profilo ideale così tratteggiato a mio avviso dovrebbe guidare e rimodulare l'offerta formativa per questa tipologia di figure. Su *Economia della Cultura* nel numero 1/2002 dedicato alla formazione nella cultura, assieme ad Antonio Taormina ribadisco l'efficacia per queste professioni del modello della "bottega rinascimentale", nel quale la teoria è accennata nelle sue linee essenziali ma molto è affidato alla pratica sul campo, alla vicinanza di operatori esperti, veri e propri tutor, che possano trasferire le loro conoscenze e la loro esperienze dando modo di apprendere "facendo". In questo senso il collegamento tra il mondo della formazione e le imprese di spettacolo dovrebbe essere strettissimo, in modo da fornire una preparazione adeguata ma anche un orientamento che è nel medesimo momento lavoro, apprendistato ed ulteriore affinamento delle competenze acquisite. Naturalmente con un processo formativo che sia di qualità e soprattutto attendibile, caratteristiche oggi purtroppo non sempre attese da un proliferare indiscriminato di iniziative a vari livelli su tutto il territorio nazionale.

C'è infine un ulteriore elemento che riguarda tanto il mestiere dell'organizzatore teatrale quanto la sua formazione e consiste nello sviluppo dell'auto imprenditorialità. Sia essa un fattore critico di successo nella performance individuale, sia invece presupposto per attivare nuove iniziative, soprattutto nella valorizzazione di nuovi talenti artistici, questa prerogativa, che ha visto in passato la nascita e l'affermarsi di tante esperienze significative nella storia del teatro italiano, dovrebbe poter essere insegnata dove possibile ma soprattutto stimolata. Perché tra le finalità che l'organizzatore teatrale non deve mancare di assolvere, e che va riconosciuta a grandi e sconosciuti organizzatori, la funzione di operatore e promotore culturale rimane tra tutte la missione più poderosa sul piano sociale. ■

LUCIO ARGANO è Consulente Senior della Adhoc-Culture srl, società di consulenza strategica e direzionale nel settore dello spettacolo e insegna Organizzazione dello spettacolo in diverse università italiane (l.argano@adhoc-culture.com; www.adhoc-culture.com)

scomparso Giorgio Guazzotti

Un maestro di pensiero organizzativo

Nato ad Alessandria nel '28, da una famiglia operaia (origine di cui andava orgoglioso); qui aveva aderito giovanissimo alla Resistenza, che è rimasta un riferimento costante di tensioni ideali, attitudine all'azione, entusiasmo. A Torino aveva frequentato l'università, e parallelamente iniziato l'attività di critico teatrale per l'edizione locale dell'*Unità*, nei primi anni '50; la sua attrazione per il teatro è quindi, all'inizio, quella dell'"osservatore" e del ricercatore (ha curato fra l'altro gli scritti teatrali di Gobetti). Molti anni dopo, nella Torino di Diego Novelli, dal '77 all'85 avrebbe condotto, assieme a Mario Missiroli, l'ultima grande esperienza di direzione "a coppia" di un Teatro Stabile e la prima che, anche a partire dalle esperienze del decennio precedente, ne allargava in termini istituzionali le funzioni, sul piano metropolitano e regionale. Mi riferisco al "circuito", al teatro ragazzi, ma non solo: non era occupazione di spazi (come in altri casi era accaduto e accade), ma il tentativo di disegnare e coordinare un "sistema" dinamico in cui lo Stabile avesse un ruolo di promozione e coordinamento. In quest'ottica si colloca anche l'impegno per AstiTeatro, della cui funzione promozionale a favore della drammaturgia contemporanea (italiana e straniera), era particolarmente convinto e orgoglioso. Giorgio era arrivato a Torino già come "uomo del teatro pubblico": "di parte" e ad un tempo critico verso gli Stabili (ricordo il suo *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi '66). Risaliva agli anni '60, la sua collaborazione con Paolo Grassi, che ultimamente ricordava spesso e rimpiangeva e cui credo somigliasse un po': non solo nell'acutezza e lucidità delle analisi, ma anche nel salire e scendere continuo dalle strategie generali alla cura quasi maniacale del dettaglio. Ma anche la fondazione e breve avventura ('62/'63) dello Stabile di Bologna: allora si credeva ancora di poter fare degli Stabili un "movimento" diffuso su scala nazionale. Questa scelta di campo non gli aveva impedito di cogliere la grande novità degli anni Settanta: cioè la complessità e la nuova articolazione che il "teatro come servizio pubblico" stava assumendo, in un nuovo quadro istituzionale (l'entrata in funzione delle Regioni), in un diverso clima politico-culturale e, almeno in quegli anni, in una più consapevole dimensione "sociale". Si era buttato con tutte le sue energie nell'esperienza del Gruppo della Rocca e del movimento cooperativo in genere. E il suo contributo era stato determinante per dare forma alle prime esperienze di "decentramento". Mi riferisco al Teatro Regionale Toscano, la cui creazione era stata un processo complesso e estenuante, ma entusiasmante, e soprattutto aveva offerto il modello - culturale, politico, economico - che, diffondendosi dalla Toscana in tutta Italia, avrebbe decuplicato, in una decina d'anni, le "piazze" italiane. Il Gruppo della Rocca (con altri naturalmente, ma da protagonista riconosciuto) è stato per molti anni la dimostrazione, per qualità artistica e risultati organizzativi, che la funzione pubblica e sociale del teatro non era più monopolio degli Stabili. Credeva molto anche nell'indipendenza dei meccanismi decisionali delle compagnie: non considerava i condizionamenti del mercato più rischiosi di quelli politici. E penso che sia stata anche questa filosofia a spingerlo, negli ultimi quindici anni a dedicarsi soprattutto a realtà indipendenti e private (ricordo almeno la collaborazione con L'Arca Azzurra di Ugo Chiti e l'ultima, quella con la compagnia di Glauco Mauri e Roberto Stumo, un sodalizio non solo professionale ma culturale e umano).

Vorrei dire infine di Giorgio "maestro": non solo perché è stato per oltre trent'anni il docente di riferimento dell'unico corso che ha formato con sistematicità quadri organizzativi in Italia (quello della scuola "del Piccolo Teatro", oggi "Paolo Grassi", di Milano), ma perché ha saputo trasmettere a quelli che hanno lavorato con lui (e che ancora facevano riferimento a lui per discutere, per capire, per confrontarsi e litigare), una concezione "alta" e aperta del teatro, la consapevolezza della "funzione pubblica" e della dimensione economica, la curiosità e il rifiuto di steccati, l'attitudine al "pensiero" organizzativo. *Mimma Gallina*

ESTATE



2002

TEATRALE VERONESE

Teatro Romano

23 Giugno 30 Agosto 2002

musica

23, 24, 25, 26, 27 giugno ore 21
VERONA JAZZ

prosa

54° Festival shakespeariano

2, 3, 4, 5, 6, 7 luglio ore 21.30

GIULIO CESARE

di William Shakespeare
con Giorgio Albertazzi
regia di Antonio Calenda

24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 luglio ore 21.15

LA BISBETICA DOMATA

di William Shakespeare
con Anna Galiena e Massimo Venturiello
regia di Marco Carniti

3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 agosto ore 21.15

LA CAMERIERA BRILLANTE

di Carlo Goldoni
con Paola Quattrini
regia di Lorenzo Salvetti

danza

10, 11, 12, 13 luglio ore 21.30
NEDERLANDS DANS THEATER I
"Overgrown Path"
"Petite mort"
"Sinfonia dei salmi"
coreografie di Jiri Kylián

17, 18, 19, 20 luglio ore 21.30
BEJART BALLET LAUSANNE
"L'uccello di fuoco"
"Enfant-roi"
coreografie di Maurice Béjart

13, 14, 15, 16, 17 agosto ore 21.15
COMPANIA MARIA PAGÉS
DI MADRID
"El perro andaluz"
"Flamenco Republic"
coreografie di Maria Pagés

24, 25, 27, 28, 30 agosto ore 21
BALLETO DELL'ARENA DI VERONA
"Zorba il Greco"
coreografia di Lorca Massine



COMUNE
DI VERONA

ASSESSORATO
ALLA CULTURA



con il contributo di
REGIONE
DEL VENETO



in collaborazione con
oggm



INFORMAZIONI:

Tel. 045.8077500 e 045.8077201 • www.estateatraleveronese.it • e-mail: spettacoli@comune.verona.it

Servizio biglietteria:

Palazzo Barbieri, Via degli Alpini, 2 • Tel. 045.8066485 e 045.8066488



l'Ufficio Stampa

LO SPETTACOLO È PROMOSSO

di Anna Guri e Alessandra Arcidiaco

Il mestiere di elaborare strategie di informazione sull'evento teatrale attraverso vecchi e nuovi media

Il compito dell'ufficio stampa, professione a sé stante che in molti settori (da quello politico a quello aziendale) è esercitata da giornalisti, è parte assolutamente integrante del meccanismo della comunicazione. In questi ultimi tempi, come ha sottolineato Marinella Guatterini in un interessante articolo apparso recentemente su *Danza e Danza*, questa professione si sta sempre più svuotando di

competenza e significato, per lasciare invece uno spazio sempre maggiore alle pubbliche relazioni, ovvero alla capacità di assemblare platee piene di vip che spesso, per la stragrande maggioranza dei media, rappresentano l'unico termometro rimasto a segnare l'importanza di ogni avvenimento artistico.

La figura del press-agent nasce intorno agli Anni Sessanta grazie all'intuizione di Enrico Lucherini e Matteo Spinola, che per primi organizzano, e a volte costruiscono o inventano dal nulla, nuovi modi di comunicare le notizie relative agli avvenimenti spettacolari e ai loro protagonisti. Col tempo, questo lavoro definisce poi meglio la propria natura: l'ufficio stampa, che può essere interno all'organizzazione o affidato a un'agenzia specializzata esterna, gestisce i rapporti finalizzati all'informazione e promozione dello spettacolo attraverso un'azione mirata a giornalisti, critici, operatori del settore. Elabora inoltre i comunicati stampa e si occupa della documentazione relativa all'evento, in stretto contatto con la direzione artistica, di cui deve peraltro interpretare e tradurre in termini giornalistici (cioè sotto forma di notizia) il messaggio complessivo dell'operazione. E ancora di più ai nostri giorni, se solo si considera il grande numero di televisioni e di radio, l'aumento di testate anche on line (specializzate e non), che hanno comportato l'esplosione del sistema dei media, si può comprendere come occorran veri professionisti per esercitare questo mestiere. Giornali, televisioni e radio, hanno marcato sempre più la propria identità, orientando le scelte verso un pubblico specifico, e selezionando gli argomenti con

cui raggiungerlo. L'universo dei media è tutt'altro che un sistema scontato e omogeneo, ha invece connotazioni sempre più specialistiche. I rapporti con i giornali, gli organi di stampa, le televisioni non si improvvisano, e, soprattutto quando si devono promuovere artisti meno noti e realtà teatrali non ancora affermate, è necessario instaurare coi mezzi di comunicazione un rapporto tutt'altro che occasionale e sbrigativo. Qual è l'obiettivo di fondo dell'ufficio stampa? Contribuire a rafforzare il prestigio dell'evento (compagnia, teatro, artista...), ad accrescere il pubblico, a costruire un'immagine positiva e duratura. Ma è anche importante sottolineare che l'ufficio stampa, come altri strumenti legati alla promozione, non è una garanzia di pubblicità, né una certezza matematica di visibilità, né una medicina prodigiosa nei casi più critici. Del resto, comunicare non è facile. Molti pensano che sommergendo di materiale informativo le redazioni, la notizia sia automaticamente pubblicata. È invece corretto pensare all'ufficio stampa come a un sistema organizzato, cui è necessario mettere a punto strategie di comunicazione esattamente tagliate sul destinatario. Una dilettantistica e non meditata dinamica di trasmissione delle informazioni può infatti produrre effetti negativi. Ed è proprio grazie a un lavoro puntiglioso, critico e certamente faticoso, che ci si può rendere conto di come il professionista dell'ufficio stampa, in questo caso legato all'ambito dello spettacolo, debba avere un considerevole bagaglio di competenze, come sapersi documentare, essere tempestivo ed efficace, conoscere ogni meccanismo dei media a cui il suo messaggio è diretto. Ma al di là di una preparazione di base, si tratta di un mestiere che s'impara con la pratica: oltre agli strumenti giusti, ci vuole curiosità, gavetta, profonda conoscenza della materia di cui ci si occupa, buone capacità relazionali e, può apparire persino banale, una perfetta padronanza della lingua italiana. Alcune conoscenze restano poi fondamentali, come ad esempio saper organizzare una conferenza stampa, pianificare le interviste, curare la rassegna stampa, saper utilizzare tutti gli strumenti a disposizione. Non c'è università che insegni questo lavoro, si possono trovare dei master che offrono apprezzabili basi, ma per il resto l'aggiornamento continuo è assolutamente necessario e prosegue per l'intera esistenza professionale. E, come per tutte le attività, un'adesione ideale al progetto regala anche entusiasmo e una maggiore gratificazione nel vedere i risultati. Siamo infine consapevoli del fatto che le nuove tecnologie siano destinate a modificare, in breve tempo, le relazioni col pubblico e le modalità promozionali nell'ambito dello spettacolo in generale e, in prospettiva, naturalmente anche del ruolo dell'ufficio stampa. ■

Le illustrazioni di queste pagine sono di Gianni De Conno.

Per saperne di più

Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro n. 3: rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Patron, Bologna 1990.

Mimma Gallina, *Teatro d'impresa, teatro di stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.

Emilio Pozzi, *I maghi dello spettacolo - Gli impresari italiani dal 1930 a oggi*, Mursia, Milano 1990.

Lucio Argano, *La gestione dei progetti di spettacolo - elementi di project management culturale*, Franco Angeli, Milano 1997.

Franco Ferrari, *Qualitishow, qualità gestionale e sistema-sala, norme Iso e attività di spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2000.

François Colbert, *Marketing delle arti e della cultura*, Etas/Rcs, Milano 2001.

Mimma Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2001.

Armunia2002

Festival Costa degli Etruschi

Contrappunti 2002

13 luglio 21.30, Villa La Cinquantina
Concerto Coro Polifonico "Città di Cecina"
"Liebeslieder Walzer" Johannes Brahms

16 luglio dalle ore 18.00, Cecina Mare
IRWISH (Austria) *Lascia che bruci*

25 e 26 luglio dalle 21.30, Cecina Centro
Accrepapelle Festival di teatro di strada
MABO BAND *On the road*
SICURTEATRO *Gran circo onirico*
SCHIZZO & JF *Circus off*
SCIOCCOTEATRO *Yasgawronsky brothers*
OSAMA EL MASRY *Golden feeling*

28 luglio ore 21.30 Villa La Cinquantina
TROPOLAVORO FERROVIARIO
in *Nelle migliori famiglie*
commedia in 3 atti di A.Hart e M.Braddel

2 agosto ore 21.30 Villa La Cinquantina
La SARABIGBAND in concerto

3 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
ANNA MEACCI - DODI CONTI - KATIA BENI
1,2,3, chiacchiere

5 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
L'Ensemble di MICHA VAN HOECKE
presenta *Pèlerinage*

7 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
PAOLO HENDEL in *Recital* - Il nuovo monologo

Armunia Festival Costa degli Etruschi
Tel 0586 75 42 02 - 75 90 21

9 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
NEW HARLEM in
Tributo a CAROSONE

13 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
FAUSTO LEALI in concerto

17 agosto 21.30 Villa La Cinquantina
TULLIO DE PISCOPO in concerto

Danza al Castello 2002

Castiglioncello - Castello Pasquini

12 Agosto ore 21,30
FESTA PER IL BALLETO DI TOSCANA
danzatori, coreografi, amici
festeggiano il loro lavoro comune
e Cristina Bozzolini
a cura di Vittoria Ottolenghi

14 Agosto ore 21,30
TUTTI I PRINCIPI DELLA REGINA
con Carla Fracci ed i suoi partner
a cura di Vittoria Ottolenghi
e Beppe Menegatti

15 agosto ore 21,30
L'Ensemble di Micha van Hoecke
IL PARADOSSO SVELATO
Ideazione: Cristina Mazzavillani Muti
Regia e coreografia: Micha van Hoecke
con: L'Ensemble

L'opera teatrale *Disco Pigs*, del 1996, l'ha consacrato in tutto il mondo come uno dei più giovani e promettenti drammaturghi irlandesi. Enda Walsh è oggi fra gli artisti che meglio hanno saputo cogliere il senso di cambiamento e smarrimento che ha investito l'Irlanda durante il boom economico degli ultimi dieci anni. Autore instancabile ed eclettico, si divide fra teatro, cinema, narrativa e radiodrammi, vivendo tra Dublino, Cork e Londra.

HY - *Com'è iniziata la sua "ascesa"?*

WALSH - A ventiquattro anni ho accettato di venire a Cork su invito di un gruppo teatrale chiamato Graffiti per il quale scrissi una commedia. Qui ho poi incontrato Pat Kiernan, regista e fondatore della Corcadorca Theatre Company. Una volta conosciuto il resto della compagnia mi sono detto: «Forse dovrei fermarmi qui un po' più a lungo».

HY - *Perché fra le varie forme artistiche ha scelto proprio il teatro?*

W. - Mia madre era attrice, ma è stato osservando mio padre vendere mobili che ho capito che non c'è niente di più interessante che avere di fronte a sé qualcuno che ti racconta una storia. E poi il teatro lo puoi fare ovunque.

HY - *Cosa le interessa trasmettere col suo teatro?*

W. - Scrivo in modo che il pubblico, alla fine dello spettacolo, arrivi a conoscere il più possibile del personaggio. Incontriamo centinaia di persone nella nostra vita e il teatro è l'occasione per conoscerne di straordinarie. Mi piace scrivere di personaggi isolati, con difficoltà a esprimersi, perché io stesso mi sento la persona più "inarticolata" da questo punto di vista. Sono anche molto interessato alla voce e alla sua capacità di esprimere le emozioni di cui tutti i miei personaggi preferiti sono ricchi.

HY - *Quali sono i suoi modelli?*

W. - Non ho molti modelli in Irlanda. Ho letto molto e più leggi, più capisci qual è il tuo stile e sei portato a sfidare ciò che fai. Mi piace Pinter, ma non potrei mai scrivere come lui. Amo il drammaturgo gallese Ed Thomas, scrive storie molto strane, con un linguaggio molto interessante. Mi sento affine a lui perché è piuttosto "celtico".

HY - *Si sente vicino alla New Angry Generation inglese cui sono stati ricondotti, a torto o a ragione, autori come Mark Ravenhill e Sarah Kane?*

W. - Li rispetto, c'è buon dialogo e competizione tra noi, ma penso che la gente abbia l'idea che la mia scrittura sia pazza, violenta; credono che tutti i giovani scrittori debbano scrivere con violenza. Nelle mie opere non c'è violenza e se ce n'è, non è cattiva violenza, ci sono anche momenti di silenzio, amore, speranza.

intervista al giovane drammaturgo

ENDA

sentirsi un

di Giovanna Intra

Enfant prodige della drammaturgia rievoca i suoi esordi e parla della sua attività che spazia fra teatro cinema e radio

HY - *Da un po' di tempo ha manifestato interesse per il cinema, prima girando un cortometraggio e poi con la versione cinematografica di *Disco Pigs* per cui ha scritto la sceneggiatura. Cosa l'ha spinto a questo cambiamento?*

W. - Motivi di denaro innanzi tutto: non puoi vivere scrivendo opere teatrali. Tuttavia, mi piace lavorare con diversa gente a un progetto, e vedere un *team* di sessantacinque persone realizzare qualcosa che tu hai scritto in qualche mese, è esaltante! E poi c'è il fatto che adoro andare al cinema e voglio scrivere storie che un sacco di gente possa vedere. Voglio anche ottenere un certo effetto, utilizzando molta più emotività.

HY - *Preferisce scrivere commedie o sceneggiature?*

W. - Continuo a preferire le commedie, nelle sceneggiature c'è troppa trama, troppi personaggi, con le commedie è tutto più intimo. Non so come siano i produttori in Italia, ma in Irlanda sono molto duri, vogliono storie, solo storie, senza preoccuparsi più di tanto del personaggio. Ma io non mi arrendo. Come ex montatore cinematografico punto a un buon ritmo, ma sono più interessato al personaggio. Faccio cinema perché voglio raggiungere il maggior numero di persone possibili anche se, a volte, odio i meccanismi dello *show business*.

irlandese

WALSH

personaggio

HY - *Da poco ha lasciato i Corcadorca. Perché?*

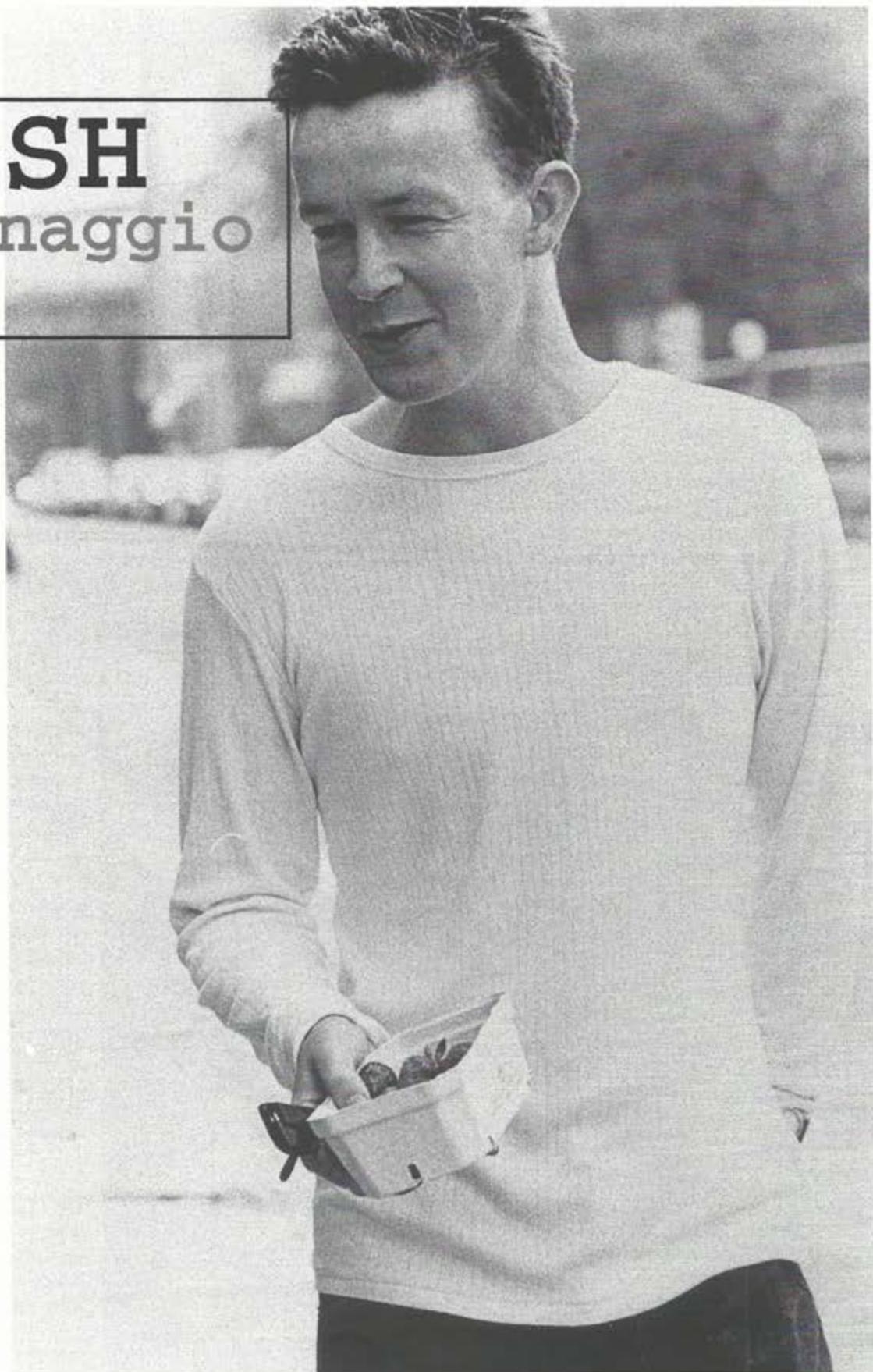
W. - Il loro stile stava influenzando troppo il mio modo di scrivere. Io voglio rendere le mie opere sempre più piccole, con pochi personaggi, ma loro chiedevano continuamente qualcosa di più grande. Devo essere egoista in questo caso, andare via e pensare a me stesso. Loro restano comunque amici miei.

HY - *So che presto si trasferirà a Londra.*

W. - Sì, in estate. Molti mi dicono: «Ora andrai a Londra e la finirai di scrivere sull'Irlanda, scriverai su Londra». Non è vero, non so nulla dei *London men*. Ad esempio, l'ultima commedia che sto scrivendo parla di tre carpentieri irlandesi a Londra.

HY - *Come vede il meccanismo teatrale inglese rispetto a quello irlandese?*

W. - L'atteggiamento



dei produttori inglesi nei confronti dei drammaturghi irlandesi è positivo. L'"irlandesità" è ancora qualcosa di esotico per loro. Lo stesso *Irish Movement*, il Rinascimento celtico di fine Ottocento, fu prodotto da poche persone e fu un'esplosione creata soprattutto dall'Inghilterra. Tuttavia, è importante che in Gran Bretagna si vedano commedie irlandesi affinché, tornando a casa, il Governo sia orgoglioso del fatto che tu sia stato ambasciatore delle arti all'estero... anche se non se lo merita. Sono stato fortunato ad avere successo con *Disco Pigs* al Festival di Edimburgo. Quando sono tornato a casa sono stato accolto a braccia aperte, mentre prima si chiedevano chi mai fossi. Rispetto agli anni '80, in cui non venivano messi in scena autori contemporanei se non Friel o Roche, negli anni '90 la nuova drammaturgia ha avuto grande successo. Ovvio, ci sono critici che mi odiano e

In apertura un'immagine di Enda Walsh; in basso, Bibiana Beglau e Marc Hosemann, interpreti di *Disco Pigs* per la regia di Thomas Ostermeier (foto: Matthias Horn).

SCHEDA D'AUTORE

ENDA WALSH, nato a Dublino nel 1967, quinto di sette figli di un venditore di mobili e un'attrice. Studia scienze della comunicazione al Rathmines College. Lavora sia per la televisione sia per il cinema e pubblica dei racconti. Nel 1993 inizia la collaborazione con la Corcadorca Theatre Company di Cork per cui scrive *A Christmas Carol* (1994) e *The Ginger Ale Boy* (1995). Il successo arriva nel 1996 con *Disco Pigs*, che gli frutterà il premio Stewart Parker come miglior drammaturgo irlandese e nel 1997, insieme a *Sucking Dublin* (1997), il premio George Devine per il miglior scrittore emergente. Seguono *Misterman* (1999), *Bedbound* (2000).

Le sue opere hanno attratto l'attenzione di vari registi, soprattutto tedeschi (fra cui Thomas Ostermeier). In Italia, nel 2001, ha messo in scena *Bedbound*, al Teatro di Dioniso, per la regia di Valter Malosti e ne ha curato l'allestimento per la rassegna Piccolo Blu, promossa da Ronconi.

Per il cinema ha realizzato un cortometraggio, *Not a Bad Christmas* (1999) e la versione cinematografica di *Disco Pigs*, presentata al Festival di Edimburgo (2001). Attualmente sta lavorando alle sceneggiature di due lungometraggi, *Being Ugly* e *The Rose of Tralee*, e a delle puntate per una serie televisiva. Il suo radiodramma *Four Big Days in the Life of Dessie Banks* è stato trasmesso nel settembre 1999.



ritengono che le mie opere non dovrebbero essere prodotte. L'essenziale è che ci sia sempre gente che scrive. Se non scrivi il teatro muore.

HY - Cosa c'è in cantiere per il futuro?

W. - Ora sto scrivendo una commedia, *Pondlife*, l'ho scritta in primavera, ma spesso dopo aver scritto, lascio la commedia da parte per un anno, e poi la rileggo. Sto scrivendo qualcosa per una compagnia inglese chiamata Paines Plough e per il Druid Theatre di Galway. Voglio scrivere anche un altro radiodramma.

HY - So che è innamorato di questo genere.

W. - Lo adoro, è così potente! Credo che per uno scrittore sia la forma più pura di scrittura, perché non c'è nulla di fisico, ma c'è solo la voce. ■



Comédie e Odeon

BÜCHNER

conquista Parigi

LENZ, LÉONCE ET LÉNA CHEZ GEORG BÜCHNER, da Georg Büchner. Traduzione francese di Bernard Dort. Adattamento, regia, scene, luci e film di Matthias Langhoff. Pitture e costumi di Catherine Rankl. Musiche di Jasko Ramic, Bielka e il gruppo Trideridoo. Con Alain Pralon, Muriel Mayette, Jean-Yves Dubois, Laurent Stocker, Emmanuelle Wion, Benjamin Monnier, Denis Podalydès, Malik Faraoun, Jean-Louis Farinacci, Carlos Kloster, Hakim Romatiff-Boukerroucha. Prod. Comédie Française, PARIGI.

LA MORT DE DANTON, di Georg Büchner. Traduzione francese di Jean-Louis Besson e Jean Jourdeuil. Regia e luci di Georges Lavaudant. Scene e costumi di Jean-Pierre Vergier. Suono di Jean-Louis Imbert. Con Patrick Pineau, Gilles Arbona, Frédéric Borie, Fabien Orcier, Sylvie Orcier, Julie Pouillon, Hervé Briaux, Jean-Michel Cannone, François Caron, Anne-Catherine Chagrot, Irina Dalle, Yannick Etienne, Rébecca Finet, Jean-François Lapalus, Roch Leibovici, Laurent Manzoni, Philippe Morier-Genoud, Annie Perret, Jean-Philippe Salerio, Bernard Vergne. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI.

Nel corso della stagione appena conclusa, i due teatri più prestigiosi della capitale francese hanno ospitato l'integrale delle opere del drammaturgo tedesco



Non si è trattato del concorrere di fortuite coincidenze, quanto piuttosto di un dilagante interesse per l'opera di Büchner: *La morte di Danton* ha infatti concluso la stagione dell'Odéon, nel corso della quale è stata presentata l'integrale del teatro del drammaturgo; mentre un'interessante operazione di riscrittura ha trovato sede alla Comédie. Tra le ragioni di questa attenzione va considerata la straordinaria modernità di una scrittura frammentaria e spesso incompiuta, sempre fondata su un lavoro di documentazione e di ricerca, volto a cogliere quei punti di fuga da un ordine istituzionale

prestabilito che portano alla sconfitta e alla morte, all'integrazione, all'alienazione della follia. Certo prevale l'inesorabile trascorrere della Storia, ma gli interrogativi sollevati da questo "gioco di marionette" non può non stimolare un dibattito politico, al quale il pubblico parigino appare sensibile.

L'adattamento di Langhoff, *enfant terrible* tedesco delle scene francesi, mira alla creazione di un intricato

gioco di scatole cinesi, che ha inizio con alcune osservazioni tratte dalla memoria sul *Sistema nervoso dei barbi* per combinare insieme la commedia e la novella di Büchner: storie di fughe e di allontanamenti verso un destino diverso da quello imposto dalle rispettive famiglie ovvero verso la vertigine del delirio. E allora: un enorme, macchinoso congegno scenico in forma di cilindro ingloba tutte le vicende, ora sfondo montano alle nevrosi di Lenz, ora impertinente raffigurazione di un regno di Popo fin troppo simile ai giardini di Palais Royal, antistanti il Ministero della Cultura, ora *underground* bruttato di graffiti. E ancora proiezioni delle cime dei Vosgi, teatro dell'ultimo soggiorno di Lenz, e di spiagge senegalesi, diventano immagine di quell'altrove che trova evocativa eco nelle suggestioni di un *accordéon* e di tre *didjeridoo*, strumenti della tradizione aborigena australiana. Sogno e realtà, teatro e meta-teatro s'inseguono in una vertigine che si ricompone con il ritorno all'origine, nel caso della commedia, o nell'ennesima fuga del folle Lenz. Teatro difficilissimo da assecondare, dunque, ma che esalta la duttilità e la flessibilità di una compagnia in cui s'impone, per umanissima e rocambolesca verità, la coppia dei servi Valério (Jean-Yves Dubois) e Mariette (Muriel Mayette).

Analogo *cupio dissolvi* abita un socratico Danton (Patrick Pineau) negli ultimi contrasti con l'"onestà rivoltante" di un Robespierre (Gilles Arbona) cupamente investito dalle responsabilità rivoluzionarie. La raffinata, rigorosa impaginazione registica di Lavaudant, in cui prevale la rigida eleganza del bianco e del nero, del grigio e dell'ocra, è tutta dialetticamente fondata sul contrasto tra interni ingombri di detriti ed esterni

attraversati da fosche nubi. Ma è un Settecento senza inutili sovrastrutture, che lascia trasparire le strutture portanti della scena e che si schiude, nel formidabile *coup de théâtre* finale, sui retrostanti giardini del Lussemburgo, mettendo a nudo un teatro che mette in scena ma non vuole diventare fuga dalla realtà. *Giuseppe Montemagno*

regia di Lepage

FRIDA E DIEGO l'amore e l'arte

Su una drammaturgia costruita quasi esclusivamente sulle lettere e sul diario di Frida Kahlo dalla stessa attrice protagonista, Sophie Faucher, il regista canadese Robert Lepage ha firmato la regia di questo *Apasionada* insieme con l'équipe tecnica di Ex machina, il

APASIONADA (QUE VIVA FRIDA), di Sophie Faucher. Regia di Robert Lepage. Scene di Carl Fillion. Costumi di Véronique Borboen. Luci di Sonoyo Nishikawa. Musiche di Lucha Morena, Arvo Part, Tomas Ponce Reyes, Tita Rufo, Pepe Villa. Con Sophie Faucher, Lise Roy, Patric Saucier. Prod. Ex machina, QUÉBEC.

in
Tournée

centro di produzione teatrale e multimediale da lui fondato (info: www.exmachina.qc.ca). Per la prima europea è stata scelta La Zarzuela, incantevole teatro d'opera di Madrid. Un enorme schermo rettangolare, illuminato da una fluorescente luce blu domina in posizione centrale la scena, restituendo l'effetto visivo di un televisore al plasma. Lo schermo, una volta attenuata la luce blu, si mostra nella sua vera natura: è un velo che permette sia la proiezione delle immagini, fisse o in movimento, sia la visione di quello che vi accade dietro, restituendo percettivamente talvolta l'effetto *floù*, talvolta quell'effetto definibile come "dissolvenza fissa", in questo caso una sovrapposizione di immagini (bidimensionali) con corpi (tridimensionali). Luci blu dominano per la maggior parte dello spettacolo: blu come la casa di Diego e Frida (la *Casa Azul*) a Cayoacan, Città del Messico. Lo spettacolo privilegia, più che la tematica politica, la relazione intima tra Frida e Diego, ricca di folgorante passione, ma anche di tradimenti, di separazioni e di ricongiungimenti. Lepage ha strutturato lo spettacolo interamente sul piano della "visualità", riducendo al minimo l'apparato tecnologico: le pitture di Frida e i murales di Diego sono restituiti in proiezione nella loro vivacità di forme e colori, mentre le parole del diario di Frida (meraviglioso memoriale ricco di parole e piccole pitture) vengono proiettate nella loro grafia originaria, diventando, così, una vera e propria "scrittura di luce". Tra gli episodi più significativi dello spettacolo, quello del secondo aborto in America, a Detroit: attraverso lo schermo si intravede la sagoma di un corpo dentro una vasca da bagno inclinata. È Frida, immersa nel suo stesso sangue. La scena ricalca, per quanto riguarda la scelta dell'insolito punto di vista, il quadro della Kahlo *Ciò che l'acqua mi ha dato* in cui l'acqua e il contenuto della vasca sembrano quasi rovesciarsi addosso all'osservatore. «La morte non è niente. Ho passato la mia vita a morire». *Anna Maria Monteverdi*

In apertura un'immagine di Lenz, *Léonce et Léna*, regia di Langhoff (foto: Laurencine Lot) e due scene da *La mort de Danton*, regia di Lavaudant (foto: Jean-Paul Lozouet); in questa pagina, una scena di *Apasionada*, regia di Lepage.



Incontro col regista tedesco

Insoddisfatto delle sorti del teatro in Germania guarda con fiducia alla nuova generazione – Il contraddittorio interesse per la regia lirica e la passione per le opere drammatiche di grande respiro – La differenza fra attori italiani e tedeschi



STEIN

il teatro preso in parola

di Nicola Viesti

Il signore dallo sguardo aguzzo e dalla aristocratica disponibilità è un Peter Stein che "gioca" da par suo la carta della delusione. Ricorda i pochi amici italiani – Martone, Barberio Corsetti o Luca Ronconi, con cui ha avuto poche volte la possibilità di un confronto – e le offerte di incarichi al vertice di prestigiose istituzioni teatrali del nostro paese, rifiutati per allergia al rapporto con politici e burocrati. Anche verso il suo paese mostra scetticismo e insoddisfazione.

STEIN - Il teatro in Germania sembra vivere momenti di assenza, si negano i finanziamenti necessari mentre il pubblico si dissolve. Resta solo il contatto e il dialogo con i giovani che riescono ancora a commuovermi per la maniera di avvicinarsi alla scena come a un gioco straordinario. Ho la

sensazione che i tempi corrano troppo e forse dovrei decidermi alla pensione.

HY - Non vorrà convincermi che ipotizza il suo prossimo futuro in pantofole?

S. - Qualche impegno lo avrei: Luciano Berio mi ha contattato per la programmazione del prossimo anno dell'Auditorium di Roma e poi sono reduce dalle polemiche sul mio *Parsifal* di Salisburgo. Il mondo della lirica, malgrado tutto, mi attira sempre. C'è più semplicità e chiarezza con la consapevolezza, forse illogica, che comunque lo spettacolo andrà avanti a dispetto dei problemi più imprevedibili. Eppure le difficoltà sono enormi perché è una forma d'arte complessa, stimolante per il continuo rapporto dialettico con il direttore musicale. Il problema centrale da risolvere è il conflitto tra il libretto e la musica superabile con la creazione di una spazialità che sempre è definita da uno studio dell'acustica. Il rispetto dei limiti dovuti all'acustica è qualcosa che ogni volta appassiona anche i cantanti che

ritengo attori molto precisi per la loro fedeltà alla partitura e con una disposizione alla teatralità ora molto più duttile. Sto allestendo, inoltre, per mia moglie, Maddalena Crippa, la *Pentesilea* di Kleist, una produzione che avrà due versioni: una estiva per le grandi arene antiche disseminate per l'Europa e l'altra per palcoscenici tradizionali che girerà l'Italia in sciagurate tournée.

HY - Cosa c'è che non va nel far girare spettacoli?

S. - Solo voi potete sopportare un sistema che oggi ti porta a recitare in un teatro poco attrezzato e davanti a una platea quasi vuota e domani in un posto a centinaia di chilometri di distanza gremito di gente. In Germania una cittadina media può vantare anche due teatri stabili, così è possibile concentrarsi e studiare. Gli attori contano su di un repertorio e in una stagione hanno la possibilità di affrontare anche dieci personaggi. La nostra è un'arte che continuamente ti chiede decisioni ponderate, la ricchezza del nostro mestiere affonda nelle radici e oggi il teatro si allontana sempre più dalle sue origini per disattenzione e superficialità. Il teatro europeo è stato vincente dappertutto non solo perché tutto il mondo ha subito la nostra colonizzazione, ma perché esso è basato sulla parola scritta, quindi trasmissibile, che consente il massimo della razionalità in un contesto di gioco irrazionale. La retorica è una disciplina preziosa e non vi è alcun luogo, oltre al teatro, in cui è permesso lavorare sulla parola viva.

HY - Il drammaturgo dunque è il motore del teatro europeo?

S. - Il teatro è stato in grado di produrre partiture molto prima della musica e, a differenza di questa che passa attraverso il sentimento, consente un dialogo intellettuale con l'autore grazie all'intervento dell'attore a cui è dato il privilegio, e la fatica, di una specie di comunione mistica, di rapporto medianico con la parola dell'autore. Le forme del pensare e dell'agire vengono quindi attivate per evidenziare un conflitto, o una convergenza, tra estetiche diverse alla ricerca della verità che è al centro di ogni opera. Ciò non esclude anche un approccio improntato a una estrema praticità con l'analisi del contenuto e dei valori storici del testo o compiendo su di esso un'operazione critica. Lavoro spesso con Botho Strauss che è uno straordinario riscrittore di lavori altrui. Quando ho messo in scena *I villeggianti* di Gorkij ho chiesto a Strauss di intervenire sul quaranta per cento dell'opera per

eliminare quell'aria pseudo cechoviana che ne indebolisce l'efficacia. Il risultato è stato perfetto e il dramma è risultato compatto e incisivo esaltando l'autore.

HY - Mi ha molto colpito nel *Tito Andronico*, da lei diretto nel 1989 in Italia, la naturalezza nell'usare anche tecniche da grand-guignol per le scene più truculente, ottenendo un risultato spiazzante ed efficace tra ironia e tragedia. Il raggiungimento di un eventuale momento catartico usando mezzi "bassi" in luogo, ad esempio, della poesia o di un'alta allusione.

S. - Un teatro che mostra troppo rischia di perdere la sua forza. Ho compiuto una simile scelta solo perché quel testo me la consentiva. Shakespeare è una sorta di manna per la scena, ha mille anime e tutte diverse e richiede sempre un talento molto tenace, deciso. Ritengo di non essere un regista che può fare bene Shakespeare perché cerco sempre significati molteplici e quindi aggiungo difficoltà a difficoltà, creando molto spesso problemi agli attori. Riesco a rapportarmi meglio nella lirica attraverso Verdi. Il *Tito Andronico* è un'opera giovanile, irruente e la maniera migliore per affrontare lo scorrere del sangue e l'offesa delle mutilazioni che vi abbondano era quella di mostrarle in forma quasi naturalista, in una esaltazione della falsità che ha prodotto quasi una metaforizzazione del crudele. Non vi è da parte mia una particolare predilezione a rifiutare la mediazione della metafora scenica che invece quasi sempre risulta vincente.

HY - E infatti appare straordinario il finale del *Roberto Zucco* di Koltès da lei diretto nel '90.

S. - Il cerchio del sole che diventa sempre più grande e accecante e il protagonista che si lancia nel vuoto da un'altezza di otto metri. Sì, un bel finale. E pensare che i testi di Koltès non li ho mai amati. Mancano di ciò che ritengo fondamentale, vale a dire di una necessaria organizzazione



dell'intero corpo drammatico. Possiedono una preponderante matrice letteraria che si traduce in mancanza di spazialità. Semplicemente non mi interessava come autore e rimasi molto sorpreso quando fu lui stesso a offrirmi *Roberto Zucco*. Riflettei molto e poiché prendo sempre le cose come vengono per accettare mi bastò la sua volontà di affidarmelo, convinto che potessi essere più adatto di Patrice Chéreau, che aveva diretto tutti i suoi precedenti drammi, a rappresentarlo. A una prima lettura non mi convinse e gliene parlai a lungo tanto che apportò molte modifiche. Cominciò a piacermi con le difficoltà che affrontai, all'inizio, per la parte principale che ha riflessi molto complicati, non ultimo quello di rispecchiare in parte la personalità dell'autore. Nessun interprete si dimostrava adatto tanto che fui costretto a una scelta esterna alla mia compagnia. Koltès morì prima del debutto e la sua fine è già inscritta in questo testo. Penso ora che la sua scomparsa, così giovane, sia stata una perdita gravissima per tutta la cultura europea.

HY - Finalmente è riuscito a realizzare, con la messa in scena del *Faust* di Goethe, il sogno di una vita.

S. - Il *Faust* non è stato il sogno della mia vita anche se l'idea l'ho accarezzata per quarantacinque anni. Io mi consento di sognare nel privato non quando lavoro. È stato un atto di volontà per dimostrare la grandezza di un testo considerato inadatto alle scene e di cui mi sono una buona volta appropriato. In Germania la stampa, al solito, prima ancora di vedere i risultati – è impensabile la criminalità intellettuale che i critici possono esercitare – ha sollevato obiezioni e perplessità sicuramente senza neanche aver letto per intero l'opera. Ho dimostrato che sia il *Faust I*, ma soprattutto il *Faust II* nella loro integrità sono materia sublime da rappresentarsi. Certo io, per primo, non sono totalmente soddisfatto del risultato ma è naturale dato che si tratta praticamente di un insieme di sei spettacoli da circa

tre ore ognuno. Tutti quelli che vi hanno partecipato avrebbero voluto fare di più, hanno accusato fasi calanti nella forza creativa, ma l'importante è che lo spettacolo abbia funzionato nella sua interezza. Per riuscire nell'impresa non ho esitato a mettere in gioco il mio nome e qualcosa vale se sono riuscito a raccogliere i trentasette miliardi di lire necessari all'allestimento, tutti di provenienza privata e tutti alla fine recuperati, grazie al successo dell'operazione che ho gestito in ogni fase. È stata una grande impresa, un'avventura unica, ma, soprattutto, una rara occasione per il pubblico di vivere il teatro, di ritrovarsi in comunione per ventidue ore, dividendo ogni cosa, preso dal vortice e dalla profondità dell'interrogativo alla base dell'opera di Goethe, e cioè cosa ci aspetta, cosa arriva, oltre la morte. Un'esperienza forse anche mistica presi dall'incantamento delle parole, ed è chiaro che affermo ciò da un'ottica profondamente protestante.

HY - Lei ha diretto i maggiori attori tedeschi e ha sposato un'attrice italiana di grande valore. Nota delle differenze, degli stili diversi negli interpreti dei due paesi?

S. - Mi costringe a generalizzare e allora la mia risposta è sì. Esistono delle enormi differenze. L'attore tedesco adora la capacità dell'italiano di saper entrare in scena e di possederla, di organizzare con i movimenti lo spazio. La propensione di trasmettere emozioni con una lingua intesa come espressività – un esempio per tutti, il napoletano – è fortissima, viscerale. Continuate ancora, dopo secoli e spesso esagerando, a essere figli della Commedia dell'Arte. Molto meno dimestichezza dimostrate con il linguaggio alto o normale nel cui uso tendete ad andare sopra le righe. In Cechov, ad esempio, è necessario dire la verità con intonazioni diverse, avere coscienza di ciò che si nasconde sotto o sopra le parole in una zona quasi prelinguistica. Appunto Cechov lo recitate malissimo e, comunque, i vostri difetti li acquisite con la pratica scenica mentre

da giovani potete essere degli attori entusiasmanti. I tedeschi sanno bene che spesso le parole stesse non dicono niente, che è necessario addentrarsi nelle motivazioni profonde di un testo. Insomma seguono di più la lezione di Stanislavskij. Questo porta a una visione del lavoro teatrale come *ensemble*, contrariamente alla propensione monologante da voi preferita. Sento particolarmente questo problema perché sono un artista indisciplinato e riesco a riflettere solo in mezzo agli altri. Sono incapace di pensare da solo. ■

Nella pagina a sin., una scena di *Tito Andronico* di Shakespeare (foto: Tommaso Lepera); in questa pagina, *Zio Vanja* di Cechov (foto: Marcello Norberth)



speciale carmelo bene

a quattro mesi dalla scomparsa

A black and white photograph of a man with dark hair, wearing a dark long-sleeved shirt and light-colored pants, playing an acoustic guitar. He is shown in profile, looking towards the right, with a slight smile. The background is dark and out of focus.

UN MATTATORE all'antica

di Italo Moscati



futurista

Riflessioni su
un artista che
avvertiva come
pochi altri
l'esaurimento della
scena in tutte le
dimensioni, da
quella "ufficiale"
a quella
"alternativa" e
lavorava per ridurre
l'illusione scenica a
sola voce su una
ribalta vuota

Si sente davvero la mancanza di Carmelo Bene nella scena italiana? Parliamoci chiaro: non si sente o si sente poco. I funerali si sono celebrati sotto i riflettori velati della stampa e della tv. Le vedove si sono fatte vive, come accade quasi sempre alla scomparsa di vip che sono anche big. La sorella del defunto è stata messa da parte e ha cercato qualche spalla su cui appoggiare il suo dolore, il suo disappunto. La tv e la radio hanno consumato a poco a poco i documenti che restano: le parole di Carmelo sono servite a fare da sigla per qualche trasmissione radiofonica dedicata alla "prosa", vecchia formula che torna in mente ogni volta che si tratta di considerare il teatro di parola all'antica italiana; le sue immagini, o meglio gli spezzoni dei suoi film sopravvissuti sono balenate nelle notti tv come fantasmi ormai perfettamente addomesticati, incapaci di fare paura.

Povero Carmelo. Mi piaceva e gli ero affezionato come del resto (quasi) tutti coloro che lo hanno

PINOCCHIO visto da De Feo

Lo so che dire di uno spettacolo di Carmelo Bene che è piacevole è come dire che è gradito all'orecchio lo sfregare della carta vetrata, ma le cose stanno effettivamente così: ché questo *Pinocchio*, che egli aveva già messo in scena a Spoleto e ora è passato sul palcoscenico del Centrale, è uno spettacolo davvero piacevole. Questa volta è persino chiara, lampante l'idea generale del rifacimento o "smerdamento" o demistificazione che dir si voglia di un testo famoso. Voglio dire che, diversamente dalla *Manon* dove l'idea generale era, sì, chiara ma troppo facile e corrieva, o dal *Faust* dove non era chiara nemmeno all'autore, nel suo *Pinocchio* sappiamo benissimo che cos'è che ha smosso il demone provocatorio di Bene. L'operazione che ogni volta egli tenta, e non sempre gli riesce, e anzi gli è riuscita appieno solo nella *Salomè*, non è diversa da quella compiuta da tanta critica di oggi dopo le scoperte e i metodi sconvolgenti della nuova psicologia: di tirar fuori, liberare e mettere in mostra certi fondacci bui e maleodoranti che si trovano in ogni uomo, ma soprattutto negli uomini grandi, e si trovano in tutti i libri ma soprattutto nei capolavori. È un esercizio che ha dato eccellenti risultati specie quando si è applicato ad alcuni capolavori della letteratura infantile, come quando si scoprì il sadismo di base del *David Copperfield* o delle fiabe di Andersen. Il fondaccio che Carmelo Bene libera da *Pinocchio* è l'ipocrisia di quelli che gli fanno la morale. Quando non sono ipocriti come la fatina, si tratta di scocciatori solenni come il grillo parlante o di vecchi citrulli come Geppetto. Ma questa trasposizione di valori non sarebbe stata poi gran cosa, tanto più che non era una novità, già prima di Carmelo Bene qualcuno s'era divertito a fare la morale a quelli che fanno la morale a *Pinocchio*. La vera intuizione di quello spettacolo, o il vero merito del suo autore, è stato di avere resistito alla voglia, che certamente gli sarà venuta di voltare non solo la morale di *Pinocchio* nella morale contraria, ma di voltarne i tratti, il paesaggio, l'aria così pulita e secca in un vento di fogna come gli accade spesso di fare. Con *Pinocchio* sarebbe stato un grave errore. Ciò che conta in *Pinocchio* non è se abbiano ragione gli altri o abbia ragione lui a non starli a sentire, non è la storia generale dei suoi errori, della sua educazione sentimentale e civile, insomma, del suo progresso dallo stato naturale di burattino alla condizione umana di "ragazzino per bene".

Ciò che conta di più è lo spirito, la vitalità e ironia dei vari capitoli presi ognuno per sé, e quel che vi è di casuale, di picaresco, di itinerante in queste avventure, e la chiarezza cristallina, la precisione inesorabile che Collodi ha messo nel raccontarle. Ora, Carmelo Bene, nell'imbrogliare le carte del racconto, nel mostrarci il grillo parlante come un triste pedante di commedia, la fatina che si butta su *Pinocchio* tutta inuzzolita e pruriginosa, Geppetto assolutamente rincoglionito quando

Pinocchio lo incontra nel ventre della balena, è riuscito tuttavia a conservare, grazie a invenzioni scenografiche che sono tra le più felici, spiritose ed evidenti della sua carriera di regista, la stessa precisione, nettezza e positività ai vari episodi e personaggi.

(Sandro De Feo, 27 marzo 1966, in *In cerca di teatro*, Longanesi, Milano, 1968)

ricordato e lo ricordano, affidandosi alla memoria dei suoi spettacoli e delle sue uscite pubbliche (all'insegna delle invettive e delle provocazioni: comunque un'altra cosa rispetto a quelle dell'onorevole Sgarbi, meglio recitate). Adesso che il ricordo comincia a fare i conti con i giorni che passano, mi pare sempre più chiara una personale valutazione empirica - forse un giorno destinata a finire nel cestino delle supposizioni presuntuose -, che ho coltivato nel tempo e che, in certe occasioni, ho sottoposto allo stesso Carmelo, nella convinzione radicata e ripeto presuntuosa di fargli un favore, anzi fargli del Bene.

Ansie di dominio assoluto

Credo che Carmelo sia stato, e continuerà ad essere, l'ultimo degli attori all'antica italiana, sulla scia della definizione di Sergio Tofano e dei mattatori che alimentano (alimenteranno ancora per poco grazie ai più recenti, stanchi, imitatori) le nostre asfittiche stagioni teatrali. Ma se i grandi del passato, da Zacconi a Ruggeri a Renzo Ricci, a Vittorio Gassman, hanno le caratteristiche che sappiamo e che si sono aggiornate e persino raffinate con il trascorrere degli anni, Carmelo le possedeva tutte queste caratteristiche, però rovesciandole con un talento di cui si comprenderanno meglio in futuro le specifiche qualità di stile, studiando attentamente i suoi video e i suoi film. Per ora vige lo stupore o l'ammirazione acritici, sospinti dagli scandali rievocati e dalle trasgressioni sceniche, gli uni e le altre a far velo, a nascondere i segreti del Gran Burattino. Carmelo, voglio dire, era il mattatore per eccellenza che aveva mutato, e quindi riciclato, la stagionata e acclamata e odiata figura dello stesso mattatore, buttandola nel ribollente bucato delle sue ansie di dominio assoluto oltre la tradizione, candeggiando i panni sporchi e bucati del teatro, trasformandoli in una gloriosa bandiera potendo contare sui contributi di affascinati filosofi e semiologi più che di critici e giornalisti. Questi ultimi usati come grancassa per le sue trovate, i suoi sputi, le



sue pipi sul pubblico, le botte alle vedove postume, gli sberleffi a chi non lo elogiava o, peggio, non lo esaltava.

Carmelo voleva essere famoso e considerato dalla stampa, ma corteggiava con ruvida classe ed elegante disinvoltura i Deleuze e i Guattari di Parigi, o il nostro Maurizio Grande (peraltro una testa fine e generosa), o una infinità di estimatori ed esegeti acquisiti strada facendo, da Goffredo Fofi a Pier Giorgio Giacchè. Carmelo voleva soprattutto le investiture intellettuali, avendo capito perfettamente che la critica non contava quasi più nulla; che gli impresari prepagati dallo Stato italiano non sapevano più scegliere questo o quello, e quindi meritavano semplicemente di essere spiazzati e obbligati a strapagarlo (sul finire della carriera ma anche prima) come fiore all'occhiello o come prodotto fuori del contesto. Insomma, Carmelo sapeva essere anche per loro un artista eccentrico da offrire ad pubblico smunto e sfinito dalle delusioni, un pubblico ormai trasformato in silente platea senza spina dorsale. Ma Carmelo sapeva inoltre che le università, malate di senescenza, avrebbero trovato in lui, in nome dei revival dell'avanguardia novecentesca, l'antidoto non tanto per fermare l'inarrestabile declino quanto per tirare avanti ancora.

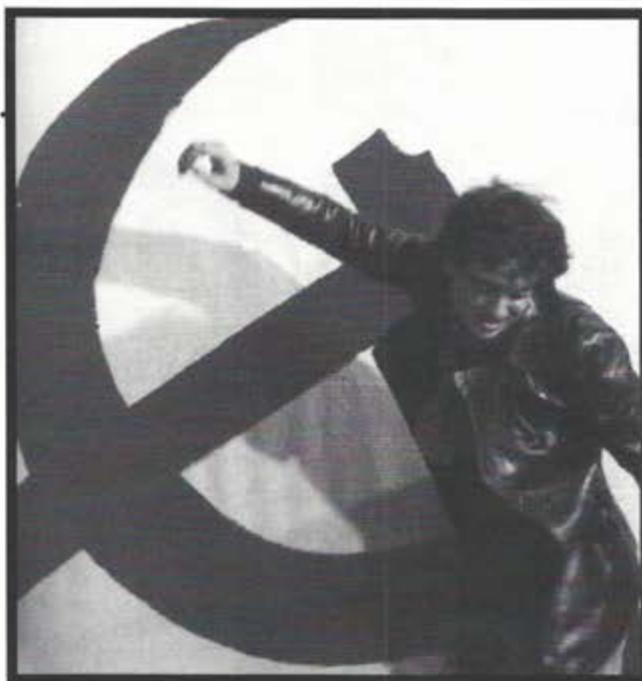
A proposito dell'avanguardia. Carmelo è stato considerato, e lo si considera anche oggi, il campione dell'avanguardia intesa come rinnovamento della nostra scena. A torto. La storia dell'avanguardia o della neoavanguardia teatrale in Italia è tutta da scrivere e non sarò certo io a tentare qui di accennare a qualche veloce orientamento su vicende, proposte, analisi, interpretazioni bisognose di approfondimenti e di decantazioni. Ma una impressione ce l'ho e la comunico, come conseguenza di ciò che ho scritto sopra, quando sottolineavo la tensione e l'attenzione di Carmelo per ottenere da un lato il consenso e l'avallo di filosofi e semiologi, e dall'altro per conquistare l'adorazione più che il successo con gli spettatori. Se il primo desiderio, appagato, mi sembra dettato dalla consapevolezza d'aver contribuito ad accelerare la

Spettacolo Majakovskij

visto da Reborà

Li Nebbia Club è un locale, aperto da poco dove a sera inoltrata ci si può recare per assistere a spettacoli composti di genere particolare. Scene di carattere prevalentemente satirico, intermezzi musicali ai quali partecipa anche Franco Nebbia che, al pianoforte, con quei suoi modi tra l'ironico, il deferente e l'annoiato, canta le sue canzoni, e infine il pezzo forte, l'ospite che dà un carattere alla riunione con una partecipazione musicale o teatrale. E appunto in questa veste, ecco Carmelo Bene. Non so fino a che punto si possa chiudere Carmelo Bene nelle dimensioni di un "caso". E fino a che punto agisca in lui una forza critico-creativa consapevole che, dal rifiuto

dei contenuti, delle forme, dei modi di un certo teatro (o di tutto il teatro), gli indica una strada da percorrere nel territorio avventuroso dell'avanguardia. Non so dire, in altre parole, se il suo rifiuto deriva dalla sua stessa esuberante, trasbordante, esplosiva, minacciata presenza di attore, virtuosisticamente teso verso una sorta di espressione operistica, proprio da tenore, nel campo della prosa, oppure deriva da una ricerca affidata a una direzione da mantenere per non ritrovarsi a un certo punto su temute posizioni già abbandonate e rifiutate. Ma il pericolo di essere un caso, un caso teatrale recitato assai bene anche fuori scena, l'attore certamente lo corre. Allora voglio dire che tutto quanto indica un caso in Bene non mi interessa, o soltanto come documento, e non mi interessa tutto quanto si muove intorno a Bene, alla sua singolarità valutata e accolta per ragioni minori e appariscenti. Ciò che in lui è volontarietà espressiva o, per dir così, esibizione mentale affidata alla sua intolleranza di esecutore, si sostiene su atti di forza. Con i quali egli sostituisce modi e toni probabili con altri modi e altri toni (falsetti, accelerazioni inaspettate con le quali le parole franano lungo un ripidissimo declivio, improvvise dissonanze... e così via) che non sempre riescono a trovare le ragioni di un loro ordine particolare da opporre all'ordine dell'inerte abitudine. La volontarietà lo limita, e quanto può essere considerato formula produce risultati solo d'effetto. Bene al Nebbia Club ha presentato il suo interessante *Spettacolo Majakovskij*. In una veste da clown, gialla e nera come quella indossata dal poeta russo in certe sue prove sceniche, egli ha detto alcune composizioni poetiche che segnano la strada percorsa da lui verso il suicidio. Le ha dette drammatizzandole secondo i modi accennati poco fa e mostrandoci in modo intelligente ed efficace la coerenza di una sua interpretazione del dramma personale contenuto nelle poesie, che si concluderà con un colpo di pistola. Nella esibizione di Bene ho notato, oltre a quanto ho detto, qualcosa che bisogna cercare dentro il personaggio da lui recitato, sotto l'ufficialità del suo rivoluzionarismo. La sua intuizione del valore del melodramma come radice per le manifestazioni di una avanguardia italiana è certamente interessante. Su questo punto, trascurando la provvisorietà delle posizioni avanguardistiche determinate anche da realtà e forze extradrammatiche, la ricerca di nuove misure espressive può trovare un punto di contatto con la ricerca e lo studio teorico o l'indagine storica. (Roberto Reborà, *Carmelo Bene al Nebbia Club*, in *Sipario*, n. 225, gennaio 1965)



In apertura, foto di Silvia Lelli-Masotti; in queste pagine, a sin., Bene nelle vesti di Pinocchio e, a destra, in Spettacolo Majakovskij; nelle pagine seguenti, l'attore in *Don Giovanni*, *Amleto*, *Macbeth* e *Manfred* (quest'ultima foto: Silvia Lelli-Masotti).

fine della critica teatrale, relegando nell'angolo di un servizio modesto e ininfluente sul piano artistico-culturale, un servizio di pubblicità a spese dei giornali e delle riviste che è sempre consigliabile avere a favore; il secondo, ugualmente appagato, coglie la trasformazione sopraggiunta nei "consumatori" o "fruitori" di teatro, relegati nel ruolo di testimoni di nicchia o di ghetto, infelicitamente chiusi in essi, incapaci di reazioni e di scelte che non siano suggerite dalla tv o dalle sovvenzioni dello Stato (che premiano teatri, gruppi e compagnie secondo una pianificazione di parassitismo e di disinvoltata, abitudinaria, e perciò quasi invisibile, corruzione generale).

Carmelo, con i suoi spettacoli e le sue prese di posizione, con l'uso abile della comunicazione e della sua immagine personale, aveva un disegno preciso, o così almeno mi pare. Egli pretendeva di cancellare utopisticamen-

Salomè vista da Flaiano

Come potremo definire Carmelo Bene? Un regista con i piedi fermamente poggiati sulle nuvole? Se non si ammira Jarry (o piuttosto la sua rabelesiana spietatezza), se non si ama Laforgue (o almeno la sua poetica demistificazione delle leggende letterarie, Amleto, Salomè, Andromeda, eccetera), se non si pensa che il teatro debba essere anche una dichiarazione di follia, inutile andare a vedere il suo spettacolo al Teatro delle Muse. Stavolta, ha messo in scena appunto *Salomè*. Si tratta naturalmente della *Salomè* di Oscar Wilde, anzi "di e da Oscar Wilde". In realtà, Carmelo Bene ha tirato le sontuose coperte della tragedia dalla sua parte e ci ha dato piuttosto un Erode Antipa «con Salomè schiava per amore». Ma non importa. Contaminazione, chiarificazione, massacro di un testo celebre? Un po' di tutto questo. Comunque *Salomè* è uno spettacolo che non lascia indifferenti. Ci ha persino svegliati. Nel breve giro di due ore siamo passati dall'ammirazione al sospetto, dalla sorpresa più eccitante al fondo del dubbio. "Di e da" Oscar Wilde. Che cosa resta valido, per Carmelo Bene, di questo testo mirabile, di questa tragedia da camera così insolente, di quest'opera con la quale Wilde porta l'estetismo di Flaubert alle estreme conseguenze e scatena l'imitazione dannunziana? Resta il dramma di Erode. Gli altri drammi sono tutti manomessi e sottosopra. Quell'abile divergenza di passioni, per cui ogni personaggio sembra isolato e cova la sua tragedia fissando un suo particolare traguardo erotico, è scomposto. Se c'è una immagine che la tragedia di Wilde, così ridotta, suggerisce alla fine, è quella di una stanza dove siano passati dei ladri "arrabbiati" e non privi di talento. Diciamo subito che l'inizio è inquietante, pieno di promesse. Immaginate il festino di Erode. Nella tragedia si indovina che avvenga nell'attigua sala dei banchetti. Qui invece diventa una specie di cocktail-party o di *partouze*, giovani invitati in frac color geranio o amarillo, alcune donnette scalze (le cortigiane), due soldati confidenziali e conniventi, che suonano anche la chitarra, tutti attorno a un mobile che può essere un bar o un altare alla Huysmans, tutti intenti a mescersi bibite in perfetta immobilità, a scambiarsi sorrisi soffusi di alta idiozia. Un grave silenzio pesa sulla scena, c'è la ineffabile stanchezza dell'orgia portata alle sue conseguenze più letterarie. Erode si aggira da amabile padrone di casa, una coroncina di rose attorno al capo. (I cocktail-party sono una forma di messa mondana, l'unico simposio che ci resta?) Erodiade, la madre di Salomè, è un *travesti*, che non si è nemmeno truccato a fondo e fa anche la parte di Tigellino. Salomè, una perdifabina, in una specie di pagliaccetto-livrea, lancia sguardi inquietanti. Il suo innamorato Narràbooth, bel capitano delle guardie, veste come il sacerdote di una religione defunta (forse, l'Amore?). Il Cappadociano ha una strana mitria da vescovo, il profeta Johanaan, anche lui invitato, indossa una veste da camera. Improvvisamente scoppia il dramma: gli invitati afferrano il profeta Johanaan, lo pestano, lo infilano dritto nella cisterna. (...) Ma come Oscar Wilde, Carmelo Bene potrebbe dire: «Io resisto a tutto, fuorché alle tentazioni». E infatti non ci resiste a lungo. Non resiste alla tentazione di spingere questo giuoco un po' affascinante e un po' disperato oltre lo spirito della tragedia. (...) Che si fa in questi casi, calato il sipario? Si applaude. Per le molte ragioni che mi sembra di aver accennato. Ma con un artista così personale, irritante, pigro, sbadato, acuto e iconoclasta come Carmelo Bene, meglio dire le cose come stanno. Penso infatti che Carmelo Bene sia sulla strada giusta, benché la percorra in modo pericoloso. Io credo nella necessità di una certa follia, e sempre per dirla con Wilde, credo che ci siano due modi di non amare l'arte: il primo consiste nel non amarla, il secondo nell'amarla razionalmente. Carmelo Bene mette nel suo amore per il teatro una notevole mancanza di raziocinio, ed è per questo che i suoi spettacoli, persino al limite dell'indignazione, hanno qualcosa di impensabile e di affascinante. Si può rifiutarli, alla fine, ma non per le premesse da cui partono, che sono sempre giuste. Piuttosto per una certa incuria, per una rinuncia a chiarire, per quell'angoscia di arrivare a una conclusione. C'è insomma in Carmelo Bene, una volta avviato il giuoco, quasi il proposito di soffocare le sue felici intuizioni nella routine del bizzarro. (...) Detto questo, non si può non essere d'accordo con Carmelo Bene. Al di là dei suoi errori. Nella sua regia, nelle sue invenzioni non c'è mai la preoccupazione della moda, figurarsi quella del pubblico. Ha il dono della sintesi ironica, lirica, spietata (...) Questa sua *Salomè* corrotta e priva di arredi ha dunque il suo fascino. E gli viene proprio dalla degradazione letteraria. (...) Quanto al pubblico... be' al pubblico desideroso di istruirsi divertendosi, a questo nostro pubblico che ama tenersi al sodo e detesta la follia, una *Salomè* così concitata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla Gioconda, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate. (Ennio Flaiano, *Pugnalate Salomè ma non fatele i baffi*, in *L'Europeo*, 15 marzo 1964)



te dietro di sé, a suo modo e per i suoi fini di mattatore all'antica futurista, il teatro, e il cinema (qui le pretese erano più modeste). Non si trattava di un piano diabolico, o di un'iperbole distruttiva e narcisistica, ma una scelta nello stesso tempo oscura e precisa. Oscura perché affiorata attraverso un complesso intreccio di profondi e duttili interessi culturali, radici del Sud e le relative ascendenze pagane nel cristianesimo delle campagne, contenute aspirazioni di modernità. Precisa perché, alla luce di quanto visto e letto finora su di lui, la coerenza emerge prepotente e unica nel panorama teatrale italiano.

Carmelo avvertiva come pochi altri la precarietà e l'esaurimento della scena in tutte le dimensioni, da quella "ufficiale" a quella "alternativa". Lavorava - e lavorava tanto, fino a farsi del male - per dimostrare agli altri prima che a se stesso la necessità di azzerrare l'illusione scenica e di ridurla a poco a poco come sola "Voce" su una ribalta vuota. In questo senso, ha servito e soprattutto si è "servito" della avanguardia, dei giudizi positivi di quella parte della critica che si schierava per l'avanguardia come se fosse un partito politico, così come si è inoltrato nell'aura "scientifica", ottenendo una consacrazione senza troppe difficoltà. Ovvero: applaudito prima nei teatrini e poi nei teatri, e successivamente nelle università, Carmelo raccontava alla gente di teatro, e al pubblico in genere, che era morto o stava morendo, e intanto faceva il possibile, mortificando il suo corpo oltre misura, per morire prima. Molti hanno avvolto la sua bara con il drappo dell'avanguardia. Una delle tante bugie che aiutano a tirare avanti con la vita. ■

Amleto visto da Ripellino

Uno sgargiante colorismo da fiera o da palio accalora l'*Amleto* di Carmelo Bene. Macchie di liquida luce violacea e rubino stillato balenano nel fitto buio come yo-yo luminosi nella notte, a piazza San Marco. Due grandi cerchi, ruotando con effetti di caleidoscopio, avvicendano neri segmenti a segmenti di un bianco da biancomangiare. Al centro del palcoscenico ogni tanto si illumina un telaio da ricamo di un luccicante candore salino. Dietro al telaio occhieggia un tondo, in cui guizzano, come in una sfera di vetro, in un alambiccio alchimistico, le rutilanti figure. Tra i mucchi di trovarobato si notano bauli con l'etichetta "Paris Express" e armature di paladini. Lo spettacolo tutto è una sistole-diastrale di bianco specchiante e di nerofumo chiazzato di gelatine. Se a questi sapori di torta e di fusa luce-sciroppo si aggiungono gli sgonfiotti quadrati delle maniche dei costumi, appar chiaro che Carmelo Bene ci vuole invischiare, come già nella *Cena delle beffe*, in un mondo barocco-dolciario, in un eden meridionale di leccornie e granatine. Per gli infiammati costumi gli attori, pennelli umani, provengono, non dalla fredda Elsinore, ma dalla corte dei gran can di Altarisi. Mescendo Shakespeare con una delle "moralità leggendarie" di Jules Laforgue, come aveva già fatto nel 1937 il regista praghese Burian nel suo *Amleto III, ovvero Essere o non essere, ovvero Troni da trarne legno*, il nostro attore trasforma il principe di Danimarca in uno scrittore di teatro che aspetta l'arrivo dei commedianti. Più che a Ofelia, egli inclina a Kate (Lydia Mancinelli), la prima attrice di Elsinore, con cui vorrebbe, in cerca di fama, recarsi a Parigi. Scrittore saccente e ambizioso, il quale morirà, esclamando: «Qualis artifex pereo». Oltre a rendere quindi l'aggrondato Amleto, Carmelo Bene interpreta anche l'autore del dramma che si va man mano costruendo, dramma che è insieme commento burlesco e parodia del testo primario. Lo spettacolo cresce come un convoglio sonnambulo di sparpagliati frantumi con soprassalti e trabalzi e bruschi passaggi che fanno di cinema. Il volubile impianto esprime compiutamente la labilità e il senso di vano e di effimero che informano l'adattamento di Carmelo Bene. Ma ciò che più colpisce è la svogliatezza, l'accidia dell'interpretazione. Come intorpiditi e attediati, tra musiche di melodrammi, gli attori si svagano con ciarpe multicolori, estratte dai bauli, girano come nel vuoto, borbottano di malavoglia incomprensibili frasi. E Carmelo, movendosi, come egli suole, col passo cauto di un cacciatore di palude, barbuglia con voce nasale e ghignante, squassata da accelerature e falsetti, spezzata a sproposito per irridere il pathos, ripida come il dorso di una filastrocca. Questo Amleto in rosso e nero, guitto con velleità letterarie e fumista, alieno da ogni idea di vendetta e desideroso soltanto di artistici trionfi, si perde in incongrue azioni, come il lacerare foglietti, in andamenti a zigzag pigri e disincantati, in dementi vocalizzi simili a quelli del tenore nelle *Soirées de l'ombestre* di Berlioz. Egli prende tutto alla frivola: e zio Claudio e il "dirimpettaio" Fortebraccio e la strullina infanta Ofelia e il cranio di Yorick, che si propone di mettere sulla scansia degli ex voto, tra il guanto della giovinetta e il primo dente di latte. La frivolezza viene aumentata dallo sfarzo dei variopinti abbigli e dalla folta vetrina di popolline burrose e un po' pendule. (...) È certo comunque che da questo spettacolo, più che dai precedenti, traspaiono quella femmineità, quel donnesco, quel senso di fragile e inerme che sono caratteri fondamentali dell'arte di Carmelo Bene, tanto più forti, tanto più disperati, quanto più strilla e fa smorfie il pagliaccio. (Angelo Maria Ripellino, *Che donnina, quell'Amleto*, in *L'Espresso*, 25 gennaio 1976)



Romeo e Giulietta visto da Garboli

Possono le intenzioni complicatissime e aggrovigliatissime produrre spettacoli fatti di una cosa sola? Sì: si vada al Quirino e ci si sieda davanti al *Romeo e Giulietta* di Carmelo Bene (coautori Lerici e Cuomo), che s'incarica di raccontarci non la ferale storia di due innamorati, ma la burrascosa prima comunione di una bambina (Barbara Lerici), vessata dai genitori e imbrogliata dai filtri né più né meno di una piccola Alice o di Cappuccetto rosso andato a perdersi nel bosco delle bevande. Dunque una "Giulietta delle bottiglie", tanto per cominciare, piccolissima fra le gigantesche immagini di un rosso inferno gelato che è poi la gigantografia di un Morandi, la riproduzione (non senza raccapriccio) di un Morandi ipertrofico con tutte le distanze amorosamente studiate fra le coppe, le bottiglie, i calici e i bicchieri impolverati coi loro opachi e maliardi riflessi di vetraccio smerigliato. Dentro questo Morandi glassato, costruito come una boscosa "natura morta con candela", troneggia, al centro, un bouquet di rose scarlatte ancora in boccio, cioè chiuse come il cuore prossimo a sanguinare (in tutti i sensi) di Giulietta. (...) Insomma il primo applauso per Bene non è un applauso ma l'urlo di una citazione: grazie per le magnifiche rose. In secondo piano, rispetto alla comunione della bambina, ruota un sistema di simboli e di riferimenti culturali (Bene è oggi attore più colto, più critico di un tempo) nel quale è arduo orientarsi. Il consiglio è di lasciar perdere. Ci si limiti a sapere che fra tutti i morti della tragedia il più lento a morire è Mercuzio, il quale si gode tutta la storia, agonizzando, e prestando, il guardone, la sua voce a Romeo (in playback). Si aggiunga che il guardone è Carmelo Bene, il quale un po' si rigira a letto, in compagnia di qualche libro (Tennyson, i sonetti di Shakespeare), e un po' ascolta Mahler, o il solito Verdi, facendo di *Romeo e Giulietta* la "storia di Carmelo Bene attraverso la lettura intima di Shakespeare". E qui è facile immaginarsi il grande attore chiuso dentro, col suo giallo fra le mani. Formalmente, lo spettacolo di Bene conferma un'ipotesi che ho già avanzato qualche tempo fa. Che Bene sia un grande attore "postumo" è ormai risaputo: uno di quegli attori alla Zacconi, o magari alla Petrolini, capaci di tutto, scomparsi con l'avvento (per me funesto) del regista-demiurgo, del regista-saggista, storiografo, filologo, ecc. Ma qual è lo "stile" di Bene? In quale area culturale, formale, tecnica, s'iscrive la recitazione di un attore così nuovo e così dotato? Lo scandalo di Bene non risiede affatto nei contenuti, a mio parere, ma nell'appartenenza di questo attore all'area stilistica del "fumetto". Impressionante, una conferma viene dal playback largamente profuso in *Romeo e Giulietta*. Le parole di Bene, quando Bene apre bocca, non sembrano affatto uscirgli dalle labbra, o meglio gli escono dalle labbra per entrare in una bolla d'aria, separate e iscritte nella voluta di un fumetto. Ma questa è solo un'impressione. La parentela dello stile di Bene con la tecnica dei fumetti è più profonda: sta tutta nel rapporto fulmineo; nel contatto istantaneo che si crea, in Bene come nei fumetti, fra immagini e parodia. La derisione non è sovrapposta ai contenuti, cioè alla materia derisa e parodiata; la derisione coincide con quella materia, con l'immagine stessa nel momento in cui essa nasce irriverente, e beffarda come un *monstrum*, portandosi addosso con tutta naturalezza i connotati della deformazione (...) Non c'è bisogno di avere orecchiato un po' di letteratura teologica per arguire che il rapporto fra realtà e parodia, quando deflagri senza mediazione, è un rapporto satanico. Il giorno in cui la realtà fosse interamente risucchiata dalla propria parodia, si compirebbe un progetto maligno, anzi "il" progetto maligno. Carmelo Bene è nato per dare corpo a un'espressione "satanica". Coi suoi tondi occhi da "zombi", col suo falsetto che scade, qua e là, ai doppiaggi di Jerry Lewis, Bene recita sotto ipnosi, messaggero di questa maligna e artificiale malia. Bene è sempre mefistofelico, perché è una parodia in se stesso. È la sua vera contemporaneità, la sua autentica dannazione di grande attore. (...) (Cesare Garboli, *Mercuzio guardone*, in *Corriere della sera*, 24 gennaio 1977)



Riccardo III visto da Guerrieri

Riccardo III era un feroce assassino. La scena è arredata con mobili che a poco a poco si rivelano bare; è un uomo che letteralmente "s'è scavato la fossa". (...) Ma se Riccardo III ha ammazzato, secondo Shakespeare, a dir poco, una dozzina di alti personaggi (fra cui mogli, zii, nipoti, fratelli) Carmelo Bene, ne ha ammazzati di più. Di una quarantina di personaggi più un centinaio di comparse, ha ammazzato tutti gli uomini ed è rimasto lui solo con sei donne. Cinque regine più una tuttofara che gira col vassoio e che lui chiama nell'intimità Buckingham. (...) Carmelo con madre moglie amanti. Carmelo ha scoperto che nel *Riccardo III* ci sono queste donne più vampiri di lui. Vogliono il potere e sono in guerra fra di loro. Macchine di guerra, dice lui, e la definizione ieri sera circolava in platea. Che guerra? Premettiamo: in principio *erat Sade*. Carmelo Bene ha scoperto all'interno del testo di Shakespeare un reticolo politico erotico. È quello in cui lo vediamo aggirarsi. Queste donne pericolose sono armate: si aprono



CineCarmelo

Carmelo Bene: prima apparizione sul grande schermo nell'*Edipo Re* di Pasolini. Poi, prima regia: *Nostra Signora dei Turchi*, dal suo romanzo omonimo, 1968. Seguono: *Capricci*, dell'anno successivo, trasposizione di *Arden of Febersham*, *Don Giovanni*, 1970, *Salomè*, 1972 (a teatro nel '67), *Un Amleto di meno* del 1973. E con *Amleto*, Carmelo ha concluso il suo cinema. Bene ha sempre fatto sempre e soltanto Bene. Con passione e coerenza. Se è arrivato a teorizzare l'inutilità e quindi l'esclusione del pubblico con il Tamerlano veneziano, non stupisce che abbia superato il supporto-pellicola una volta esaurito il suo interesse per la macchina da presa. Ma che resta dei suoi film, che è persino troppo facile liquidare definendoli datati? La capacità di teatralizzare il cinema, riportandolo alla sua stessa archeologia e ricomponendone il dualismo originario Lumière/Méliès, realismo e fantasimo. Poco adatto ad una lettura attuale per gli ostentati arcaismi, il cinema di Bene è tuttavia la tela nickelodeon della futura filmografia digitale a diffusione capillare, in rete come nella videotelefonazione mobile d'imminente diffusione. E non è un caso che un film d'imminente produzione italiana, destinato al mercato internazionale, una sorta di videopera rock, s'intitoli *John and Salome*. Carmelo non desiderava eredi. Sognava qualcuno che raccogliesse le sue sfide. E andasse ancora più in là dei suoi estremi. *Fabrizio Caleffi*

ogni tanto i corpetti e mostrano i seni come fossero mitra: è il loro sistema di potere. Naturale che questi seni hanno valenze diverse: quello della madre, ad esempio, contiene latte da poppare, sapienza da mungere eccetera. Queste donne sono un po' troppo docili (una sola gli sputa in faccia, ma è nel testo di Shakespeare), dimenticavo una *Maja desnuda* continuamente in scena (donne oggetto!, ho sentito dire con qualche indignazione) anche se Carmelo inscena dei finti screzi sul palcoscenico: «trattatemi bene voi due se no faccio sipario». In realtà crederesti a questo "potere femminile" se a far le regine ci fossero almeno Dacia Maraini o altre corifee: cosí, troppo facile. Se uno va a vedersi il testo troverà che lo spettacolo, a parte gli spogliarelli (e ho sentito dire: ma questo è *Playboy*) è costituito dagli assolo di Carmelo, che valgono quanto quelli di Stevie Wonder. È in quelli che egli elabora il suo catalogo delle deformità. E buttata via l'inutile zavorra della "storia" teniamo gli occhi fissi su Riccardo. Carmelo s'è detto: questo gobbo era un gran conquistatore! E il legame tra politica ed erotica gli è parso subito chiaro. Ma questo gobbo («turpe insulto all'artigianato di Dio») aveva veramente la gobba? in realtà era un bel ragazzo (e Carmelo si presenta all'inizio com'è, faccia d'angelo, innocente) e la gobba se l'è dovuta mettere poi (vediamo che se l'applica imbottita) perché la gente la vuole, senza gobba non si governa. Il che vale, immagino, anche per Carmelo Bene: che ci parla qui come altrove, molto di sé. Al posto del quarto atto c'è un terzetto di regine che piangono i figli e mariti assassinati da Riccardo: litania di uno humour nero alla Mel Brooks: «Avevo un Edoardo finché Riccardo me l'ha ucciso, tu avevi un Enrico finché Riccardo te l'ha ucciso ... ». Parodia? Ma la tragedia e la parodia si toccano, ci ha già detto Carmelo. Ma quel che a poco a poco lo spettacolo rivela di più autentico è una adolescenza nel Sud con tante donne attorno, deliri di grandezza, scenate isteriche: comò che si aprono e si chiudono, serve, balie, storie di famiglie, rivalità, gelosie. Se queste donne fossero, mettiamo, Maria Hardouin, Barbara Leoni, la Gallese, la Duse, la Goloubeff, la Baccara eccetera, ecco ricostruita qui la macchina politico-erotica di D'Annunzio - pescarese, adriatico anche lui - integrata dalla marcia al potere: deputato, gran drammaturgo, volo su Vienna, marcia su Fiume: e Riccardo III alla fine è D'Annunzio al Vittoriale («Il mio regno per un cavallo?»: per una donna, direbbe). Si sa che Riccardo III aspettava Carmelo Bene: gliel'aveva predetto la fata nella culla. Eppure, Shakespeare gli sta tanto bene addosso che è diventato prevedibile. C'è per me un interesse decrescente tra l'Amleto (ma era Laforgue, allora?) la Giulietta bambina, e questo tirannello domestico. Questo non toglie che magari batterà il record d'incassi coi sei topless sei: ma è questa la minoranza di cui parla Deleuze nel programma? Mi sembra ormai troppo facile, per Carmelo. *Etonnez nous* glielo diranno, i parigini? (Gerardo Guerrieri, *Carmelo Bene, re gobbo ammazza tutti e resta solo con donne-vampiro*, in *Il Giorno*, 19 gennaio 1978)

Manfred visto da De Monticelli

Carmelo Bene, eroe byroniano. Non è una scoperta ma certo, ora, vederlo al centro di questo spettacolo-concerto, di questo spettacolo-partitura, nel gran soffio della musica di Schumann che egli sembra disporre e organizzare intorno a sé e alla propria voce come un naturale dominio, una regione poetica che gli appartenga quasi di diritto, equivale a ricevere la conferma di una ipotesi; meglio, è riconoscere la continuità di un'immagine. L'immagine è quella del buio, del nero: di quella densa sostanza bituminosa, di quella morchia misteriosa e brillante di cui il suo teatro si è sempre impastato, fin dai tempi remoti, sotterranei, bisognerebbe anzi dire catacombali, dei quali oggi non vuole più sentir parlare; ma che ci sono stati e in qualche modo (profondo) lo hanno segnato (e c'è chi continua ad affermare che sono stati quelli i suoi tempi migliori); il nero come negazione di sé e autodistruzione; il nero come *cupio dissolvi* che riscatta la sua vocazione funebre con l'ironia; il nero ovvero l'altra faccia della luna (cioè, nei tempi eroici dell'avanguardia l'alternativa al teatro ufficiale, il no all'esistente). Ma al di là dei giochi analogici, al di là delle immagini più o meno letterarie con cui si può tentare di rendere plastico, subito evidente anche ai non addetti ai lavori, l'itinerario di questo attore-autore-regista (o "artefice", come egli preferisce definirsi), ecco, in quest'ora e mezzo di musica e parole, un chiaro processo di identificazione dell'interprete col personaggio: Carmelo è Manfred, l'eroe byroniano, il Faust delle montagne, il mago delle grotte, evocatore e dominatore di spiriti, scienziato e poeta; è questo superuomo romantico che cerca l'oblio di se stesso e dei propri rimorsi; e che insomma per tre atti tenebrosi, lunari e affascinanti ci fa assistere alla parabola della propria autodistruzione. Sul palcoscenico della Scala, Carmelo Bene appare in uno spazio longitudinale che separa il coro, disposto sul fondo, dalla fascia dell'orchestra, che occupa tutta la parte anteriore della ribalta. Una lama di luce lo investe dall'alto; altri proiettori, dai lati, incrociano su di lui i loro fuochi; gli brilla nel nero del frac lo *jabot* della camicia, la faccia non è più che una piccola macchia bianca nell'enorme cavità del teatro, fra la sagoma lucida di un gigantesco microfono davanti e la *silhouette* esile di un leggio sul fianco. Ma tutto lo spazio, coi duecento fra orchestrali e coristi e l'ampio gestire degli archetti e quel dischiudersi delle bocche nel canto, una fila sull'altra, è organizzato

intorno a quella figura centrale. Una invisibile linea di forza congiunge, perpendicolarmente

gli scritti ristampati da Bompiani

Opere di Bene

Perdere consapevolmente l'intelletto all'interno della produzione letteraria di Carmelo Bene evoca subito un'immagine. Quella di una spirale, di una struttura ammaliatrica e sinuosa, che ti avvolge, il gioco delle parole ti prende, la costruzione della frase non ti lascia scampo. L'eleganza, innanzitutto, la ricercatezza dei termini, il loro suono, la musica di una partitura fatta di lettere, di accenti, di punteggiatura sapiente. Poi, all'improvviso, tu lettore trovi gli angoli, gli spigoli contro cui ti fai male, i colpi allo stomaco. Tutto, però, nella visione complessiva si armonizza, capisci che di quelle coltellate stilistiche non puoi fare a meno. E immagini che sia la voce di Carmelo a guidarti, le sue impennate e i suoi sussurri. Sì, su quelle pagine di Carmelo c'è l'anima. Nel 1995 l'editore Bompiani pubblicò la raccolta delle sue opere.

E *Opere* si intitolava, semplicemente (da qualche settimana è stato ristampato). Il susseguirsi dei testi, che nella memoria evocano anche spettacoli o film straordinari, viene introdotto da uno scritto particolarissimo: *Autobiografia di un ritratto*. L'inizio merita di essere citato, fulminante: «Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può. Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento. Fin dal nostro fiorire-sfiorire alla cecità della luce, l'orale ha la precedenza sullo scritto: lo scritto inteso come morto orale». Ma poi, per oltre mille e cinquecento pagine, il regalo di una prosa unica. Un viaggio attraverso, tra il molto altro, figure e titoli amati, come *Lorenzaccio*, *Nostra signora dei Turchi*, *Pinocchio*, e le *Proposte per il teatro*, *Riccardo III*, *La voce di Narciso* anticipata dalle note di un'altra figura che non si rimpiange mai abbastanza, Maurizio Grande, il mitico *Sono apparso alla Madonna*, poi *Macbeth*, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato*, fino all'*Hamlet suite* e *Pentesilea*. Una raccolta da leggere da capo a piedi, oppure saltando qua e là, per far felice la memoria e rendere in essa sempre vivo il ricordo struggente dell'assenza. Pierfrancesco Giannangeli



alla ribalta, l'attore e il direttore d'orchestra. Ecco che allora si vede, nella chiarezza geometrica dell'iconografia scenica, dove portava la strada di questo solitario (o anarchico; o ribelle) del teatro: alla fusione, in un'unica pagina drammaturgica, di musica, canto, parola, gesto, luci. Tutti questi elementi linguistici si uniscono a formare il concerto-spettacolo (che è altra cosa dal concerto "con voce recitante"); e lui in mezzo, con la faccia di cipria e bistro e il frac e lo *jabot* dei suoi ultimi Shakespeare, il suo Riccardo III e il suo *Otello*, che già non erano più i testi originari ma ne trattenevano solo alcuni spunti e sedimenti trasformati in serie ripetitive di "variazioni sul tema", già s'avviavano insomma a diventare "partiture"; lui in mezzo non soltanto a muovere tutti quei segni, a far respirare quello spazio (e qui sta il suo lavoro di regista) ma anche a interpretare la voce centrale, la fondamentale voce unificante (e qui sta la sua presenza d'attore); lui in mezzo, inoltre, come adesione esistenziale, sovrapposizione dell'interprete all'eroe. E qui ritorna il tema che Carmelo Bene bisogna riconoscere, fu il primo, almeno in Italia, a scoprire: il tema dell'attore che non si nasconde più dietro il personaggio ma ripropone continuamente se stesso come realtà temporale in cui il poeta e la sua ipotesi fantastica finiscono col fondersi. (...) Egli adopera la voce come uno strumento fine a se stesso, un materiale sonoro che si pone in dialettica e in contrappunto con la musica. Smorza, dilata, s'inerpica sul grido e scende al sussurro, spezza le parole in informi fonemi, le scioglie in liquide cascate, le impasta di terra, le butta via, le riprende. La riproduzione della voce in playback gli serve per

alcuni personaggi, ma in realtà è un espediente stilistico, un modo di eliminare le contrapposizioni logiche, di «mettere la lingua e la parola in variazione continua», come scrivono i suoi esegeti (Gilles Deleuze, per esempio). Tutto ciò potrà essere teorizzato, certo, e servire domani a una ricerca nuova sull'impiego della voce a teatro (quell'esplorazione che d'altronde anche nei laboratori ronconiani, per esempio, s'era cominciata a fare). Ma se ascolto da semplice spettatore, amplificato e manipolato dalla tecnologia, questo straordinario fiume vocale, così vario e folto, vi riconosco, come sublimati dalla memoria e passati attraverso un filtro che è insieme critico e ironico, i timbri della grande recitazione italiana. Ritrovo una certa cristallina limpidezza di Ruggeri, le nasalità gassmaniane, la duttilità e il capriccio di Benassi, l'eleganza scettica e languida di Ricci; e persino, risalendo più su, le cupe vampe in cui pareva avvolgersi talvolta la voce di Ermete Zacconi. Carmelo Bene sembra avere nella voce tutto l'arsenale timbrico del teatro italiano e, tra falsetti e squilli, tra beffardi birignao e pure distensioni liriche, tra sogghigni e sussurri, se ne serve per costruire questo suo nuovo personaggio monologante, fluviale, un po' mostruoso, che unifica in se stesso tutte le dialettiche possibili. È un fenomeno abbastanza impressionante e il pubblico che gremiva l'altra sera la Scala, pure fra qualche perplessità qua e là, se ne è accorto, a giudicare dagli applausi che, nel complesso degli esecutori, alla fine, gli ha particolarmente dedicato. (Roberto De Monticelli, *Quel nero superuomo romantico*, in *Corriere della sera*, 3 ottobre 1980)

www.teatripossibili.it

ROMEO & GIULIETTA

**SEMINARIO
ESTIVO
PER ATTORI**

dal 8 al 15 settembre 2002

Da più di dieci anni il Centro di Formazione per lo Spettacolo, la scuola di teatro della Compagnia Teatri Possibili e del Teatro Libero, organizza un seminario estivo. È questa da sempre un'occasione privilegiata per attori, allievi attori e principianti per lavorare in maniera intensiva a stretto contatto con i registi e gli attori della Compagnia, in una struttura attrezzata e accogliente; un'opportunità per approfondire la propria formazione o per avvicinarsi all'attività teatrale.

Gli allievi saranno divisi in gruppi: attori, allievi attori, principianti.

Il seminario è quindi aperto a tutti, anche a chi inizia il percorso d'attore.

insegnanti
CORRADO D'ELIA
CORRADO ACCORDINO
GIANLORENZO BRAMBILLA
MARIA PIA PAGLIERECCHI
ROBERTO RECCHIA

**CENTRO
di FORMAZIONE
per lo SPETTACOLO**

Via Savona 10, Milano • tel. 02.8323182 • e-mail: formazione@teatripossibili.it

i protagonisti della giovane scena / 12



Le prove orali di Ascanio

di Emanuela Garampelli

Dagli spettacoli sulla favola e sul mito a quelli dedicati a momenti dolorosi della nostra storia, come l'eccidio delle Fosse Ardeatine, il talento affabulatorio di Celestini si misura da oltre sette anni con la memoria delle nostre radici e il racconto di tradizione. Il nuovo progetto, *Fabbrica*, affronta, attraverso i ricordi degli anziani, il mondo del lavoro in Italia

A

scanio Celestini fa teatro più o meno da sette anni e dagli inizi della sua bella carriera, nata sotto il segno di un'innata inclinazione antropologica, ha scelto di dedicarsi alla narrazione orale, alla sua tecnica e tradizione, andando a creare e ritagliare per se stesso e i suoi spettacoli uno spazio così connotato ed esclusivo che, guardando al nostro panorama teatrale in crescita, oggi si può senz'altro dire: Ascanio Celestini o dell'oralità.

E se il primo interesse del trentenne autore-attore-regista romano è stata la *Commedia dell'Arte*, e il debutto pubblico una giullarata dantesca itinerante, l'impegno più recente è *Fabbrica*, progetto per un "civilissimo" spettacolo sul mondo del lavoro in Italia, che sarà ultimato in autunno (debutto probabile al Festival di Benevento), e che in forma di studio con il titolo *Il tempo del lavoro* è stato presentato il 1° maggio alla Biennale Internazionale Giovani

di Torino. Quindi compirà una serie di tappe nei più importanti festival estivi, con laboratori, modalità e interventi diversi. Ma non c'è scarto nel percorso compiuto negli anni da Celestini. Che realizzi un lavoro ispirato alla fiaba (*Baccalá*, *La gallina canta*), o al rito (*Vita Morte e Miracoli*), o alla guerra come l'eccidio delle Fosse Ardeatine (*Radio Clandestina*), questo giovane artista lavora testardamente sulla memoria quasi incalzato a svelare la trama di un tessuto collettivo

comune, quello che ci radica al nostro paese e ci ha traghettato al nostro presente. E la sua ricerca è focalizzata sulla parola detta, sul suono, le immagini, l'eco che essa crea in chi la ascolta. "Parola-evento" che si dà e si compie nel momento in cui raggiunge lo spettatore.

Grande talento affabulatorio, Celestini lo esprime al meglio nella prediletta forma-monologo, lo valorizza su una scena spoglia che non induce in distrazioni, tra legni e vecchi oggetti che richiamano l'arte povera, mentre ritmo e passaggi del racconto possono essere sottolineati dalla musica di Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli, i due musicisti con i quali ha fondato la compagnia Agresta.

HY - *Da dove nasce la necessità di raccontare?*

CELESTINI - In mezzo ai racconti ci sono nato. Mia nonna materna, di Anguillara sul lago di Bracciano, aveva un vero e proprio repertorio di racconti di streghe. Queste storie si narravano in luoghi e momenti precisi, ad esempio in cucina la notte di Natale e non a tutti, ma alle donne e ai bambini. Altre donne della mia famiglia invece leggevano le carte, imponevano le mani, scioglievano fatture. Crescendo, ho scoperto nei racconti di mia nonna e nelle pratiche delle zie corrispondenze e suggestioni presenti in tutta la cultura popolare europea. Ho cominciato a raccogliere testimonianze di anziani sulla vita al tempo di guerra, a studiare antropologia, il mio primo lavoro all'Università è stato una registrazione dei racconti di mia nonna. Poi ho vissuto tre anni in un casale vicino a Livorno con il gruppo del Teatro del Monteveraso, e in quella solitudine e tranquillità ho iniziato a rielaborare dei racconti di tradizione.

HY - *E come ha lavorato per adattarli al teatro?*

C. - In genere costruisco una storia senza scriverla. Inizio a raccontarla, senza un testo a memoria e senza sapere dove andrò a finire, né studio a tavolino la tecnica o l'impostazione per pronunciare quelle parole. Via via si aggiungono diversi elementi, materiale raccolto o di tradizione che poi diventa la testimonianza di una persona sola, in qualche modo la mia. Infatti non porto mai in scena personaggi. La mia identità rimane chiara nel rapporto con lo spettatore: lui vede i personaggi che gli racconto, ma non deve mai percepire l'idea della finzione. Il teatro è uno spazio e un momento della realtà, la presenza fisica di attore e pubblico è la sua forza. Non penso che ingrandire il palcoscenico o aggiungervi uno schermo sia il modo di sostenerlo, non ha senso competere con cinema e televisione.

HY - *Per Radio clandestina, lavoro di grande successo che continua ad essere rappresentato anche in occasione di ricorrenze civili, si è però basato su*

Ascanio Celestini. Nasce a Roma nel giugno 1972. Si iscrive a Lettere con indirizzo etnologico all'Università di Roma. Lavora con la compagnia Teatro del Monteveraso di Livorno e con il gruppo musicale Canti per l'Agresta di Roma che raccoglie e rielabora canti e musiche popolari del centro e sud Italia. Si dedica alla costruzione di maschere, che realizza per diversi artisti e compagnie. Del 1998 è Cicoria. In fondo al mondo Pasolini scritto e interpretato con Gaetano Ventriglia. Con il Teatro del Monteveraso nel 1998-99 porta in scena Baccalà, il racconto dell'acqua e Vita Morte e Miracoli, primo e secondo movimento di Milleuno, trilogia sulla narrazione di tradizione orale. La terza parte è La fine del mondo: tra i vincitori del concorso "Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano per il 2000" indetto dal Teatro di Roma, ha debuttato al Teatro Argentina. Con la compagnia Agresta produce Radio clandestina sull'eccidio delle Fosse Ardeatine del 1944: pensato per luoghi associativi, lo spettacolo è presentato nei locali dell'ex-carcere nazista romano di via Tasso, quindi trasmesso in diretta da Radiotre. Saccarina, cinque al soldo! è invece un racconto per voci e musica attraverso i ghetti di Lodz e di Roma, realizzato con Olek Mincer e il gruppo musicale Klezroyim. Con La gallina canta, lavoro sulle fiabe della tradizione popolare, ha partecipato nel 2001 al Festival dei bambini del Piccolo Teatro di Milano. Per Radiotre ha prodotto il radiodocumentario Guerra e pace e le venticinque puntate di Milleuno. Racconti minonti buffonti, che raccolti in volume con il titolo Cecafumo, insieme a un cd di fiabe, sono usciti a maggio per Donzelli. Il suo testo Le nozze di Antigone è stato segnalato al premio Riccione 2001. Celestini è tra i vincitori del Premio della critica 2001. Con il suo repertorio e il progetto-laboratorio Il tempo del lavoro è presente in vari festival estivi (Santarcangelo, Volterra, Mittelfest, Asti, Drodeseira, dell'Amiata).

un libro.

C. - Sì, *L'ordine è stato eseguito* di Alessandro Portelli, che si occupa di storia orale ed è professore di letteratura anglo-americana a Roma. Me lo segnalò Mario Martone quando era direttore del Teatro di Roma: assembla circa duecento interviste a singole persone, raccolte sull'eccidio nazista alle Fosse Ardeatine del 1944 dopo l'attentato partigiano in via Rasella. E inserisce questi eventi in più di cent'anni di storia, da Roma capitale a oggi. Così, gli avvenimenti di tre giorni diventano la storia di una città e le singole testimonianze ce li mostrano dal punto di vista quotidiano, aiutandoci a capire come il passato si ripercuote sul presente. La struttura del libro e il lavoro di Portelli corrispondono al mio lavoro sulla memoria e l'oralità: ovvero cercare di capire come è inserito un evento in altri eventi, quindi narrare, più che il fatto stesso, il presente del racconto e l'azione del raccontare la storia, che quindi può contemplare avvenimenti di due giorni come di cinquant'anni fa. Devo dire che gli anni che mi interessano di più vanno dal 1930 al 1950. Lì avviene un rovesciamento nella nostra cultura, una perdita di identità: si chiude la pagina dell'oralità, per via della massiccia alfabetizzazione.

HY - *Come procede Fabbrica, il progetto a cui sta lavorando?*

C. - Partiamo di nuovo da un libro di Portelli su Terni,

storia di Mariona

Vivere al cimitero fra morti e santi

Vita Morte e Miracoli è un racconto sui vivi e sui morti, e sul legame che li unisce. La storia che Celestini narra è quella di Mariona, una donna con mani, gambe e faccia secche e una gran pancia, che nel bel mezzo della guerra, a Roma, prende i suoi figli e li porta a vivere in campagna in un camposanto. E poiché Mariona da lì si mette a parlare con i santi e i morti, e questo semplicemente accade con la naturalezza con la quale lei trasmette la ricetta della minestra di bucce di fave, le donne che hanno i propri uomini in guerra cominciano a chiederle miracoli e vaticini, ovvero se i loro cari sono vivi e torneranno. E l'attenzione e la compassione di Mariona per quest'umanità sbandata, afflitta, attaccata a ogni briciola di vita, diventa presto anche nostra, con la voce di Ascanio Celestini che evoca volti, riti, amenità e tragedie, e che nel suo narrare assume su di sé tutte le storie eppure non interpreta ma ce le porge, ce le restituisce. Una narrazione che è una catena srotolata con sapienza, una suadente penetrante cantilena forte della rigorosa costruzione drammaturgica, un crescendo pacato che emoziona con pudore, e non necessita altro: la scena è come sempre spoglia, da un trespolo che incornicia l'autore-attore pende una lampadina e un cerchio di altre lampadine è poggiato in terra.

Il centro del racconto va dal primo novembre al sei gennaio, periodo in cui, secondo la tradizione, i morti tornano in visita ai vivi, ma in *Vita Morte e Miracoli* questo è ugualmente il periodo dell'occupazione nazista di Roma. Senza forzature ma con grazia e magia, le microstorie e l'immaginario legato ai rituali e ai sogni contadini si intrecciano così alla storia e alla seconda guerra mondiale, mentre l'identità di una comunità prova a ricomporsi nella sua interezza, e in questo spaccato di memoria teatralizzata riconosciamo qualcosa che profondamente ci appartiene. *Emanuela Garampelli*

VITA MORTE E MIRACOLI, di e con
Ascanio Celestini.
Prod. Agresta, ROMA.

di memorie vive. Segue quindi un laboratorio teatrale che rielabora i materiali raccolti. Ne *Il tempo del lavoro* è Fausto che racconta ascesa e caduta del suo paese, nato e finito insieme alla fabbrica, in un'epopea che parte da suo nonno minatore e termina in Africa. Credo che ciò che infine emerge da questo metodo e dalla sua teatralizzazione, è il modo delle persone di affermare la loro presenza nel mondo, e il bisogno di raccontarlo. Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale* parla di spaesamento e perdita della presenza: è un concetto fondamentale dei racconti di tradizione è proprio l'identità. Quella che, a livello di comunità, è ormai frantumata e ci lascia senza riferimenti.

HY - È indicato come erede e continuatore del teatro di narrazione, quello di Fo, Ovadia, Paolini, Baliani, Curino: cosa ne pensa?

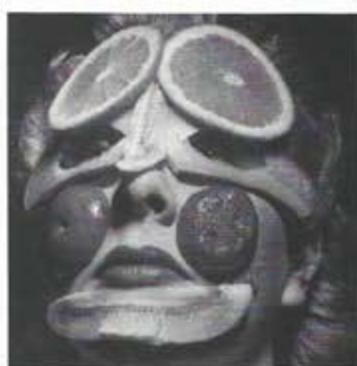
C. - Che in realtà quello che faccio non c'entra neanche tanto con il teatro di narrazione: perché non lavoro sulle singole parole o sul testo. Non cerco di suscitare una comprensione solo razionale, so di parlare veloce e non mi interessa che si comprendano tutte le parole che pronuncio. Per me contano le immagini, quelle che devo avere nitide davanti a me della storia che racconto, e quelle che suscito in chi ascolta. Uso le moda-

Biografia di una città. Qui mi interessa il lavoro nella sua dimensione epica: come muta rispetto all'Ottocento il rapporto luogo di lavoro-abitazione, come gli edifici-fabbrica modificano e creano le città, come le persone, la lingua e la cultura cambiano insieme alle trasformazioni urbanistiche, come si lavorava e si scompariva nelle miniere... E dato che esiste la possibilità di raccogliere testimonianze orali legate a quel cambiamento, anche in questo progetto di Agresta ci serviamo del sistema antropologico di ricerca sul campo. Alla Piaggio di Pontedera, a Rubiera in Emilia, a Carrara, all'Amiata terra di miniere, sviluppiamo incontri con gli anziani del luogo e con chi è portatore

di quella memoria. In questi anni: loro prima "vedono", e solo se vedono, poi raccontano. ■

In apertura, Ascanio Celestini in *Radio Clandestina* e, a destra, in *Saccarina*, cinque al solito!





HYSTRIO

Libertà d'espressione



ABBONARSI A HYSTRIO CONVIENE!

se fai parte di:

Associazioni culturall, Associazioni Onlus, Enti, Cral, Arci, Fita, Uilt, Fom, Biblioteche, Librerie, Librerie commissionarie

l'abbonamento 2002 costa solo 21 € anziché 26!

Il versamento può essere effettuato sul c.c.p. n. 40692204

intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - via Volturmo 44 - 20124 Milano
oppure tramite assegno bancario

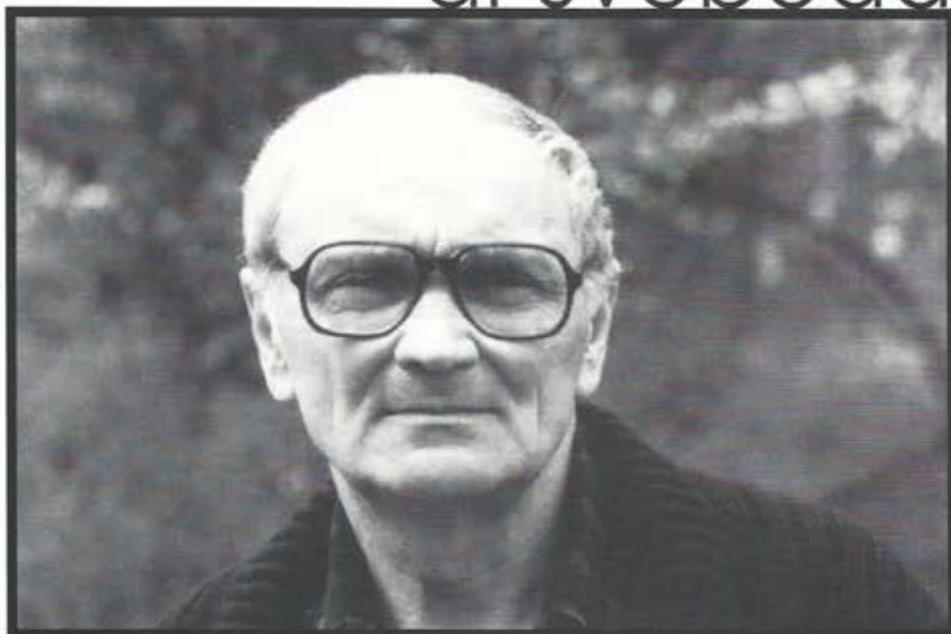
intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale - viale D. Ranzoni 17 - 20149 Milano

attenzione: ricordatevi di segnalare sempre sulla causale del bollettino il nome dell'associazione
(con numero di tessera) o altro ente di appartenenza

Per informazioni tel. 02-40073256 fax 02-48700557 - e-mail hystrio@libero.it - www.hystrio.it

la scomparsa del grande scenografo

Il coltello e il tovagliolo di Svoboda



di Pierfrancesco Giannangeli

Sapeva creare i sogni, la magia, la finzione e insieme la verità della scena, partendo dalla manipolazione della materia, quella più povera, resa gigante e nobile da un altro elemento se si vuole primordiale, la luce figlia del fuoco.

Solo i geni sono in grado di lavorare così, piegando appunto gli elementi, a volte furiosi come ci insegna la mitologia, alle necessità di ciò che effimero proprio non è: la vita del palcoscenico. Genio - sì, senza esagerare, è l'appellativo giusto - Josef Svoboda lo è stato senza dubbio. E, come tutti i grandi, ci mancherà. Il vuoto che purtroppo riempie il teatro dal giorno della sua scomparsa, avvenuta a Praga a 82 anni, non sarà di circostanza. Non c'è più l'uomo che sa fondere in un amalgama unico, come i vecchi artigiani possono fare, le conoscenze, l'esperienza e l'intuizione. Parlare di Svoboda, senza che le parole abbiano un suono vuoto e dunque inutile, significa ricordare il suo lavoro, oggi come ieri figlio dell'entusiasmo che scaturisce dalla scoperta di soluzioni

nuove. Le immagini, i flash che seguiranno, di anni recenti e creazioni indimenticabili, sono la testimonianza in presa diretta del metodo-Svoboda, dell'azione quotidiana del maestro boemo, del suo modo di affrontare la nascita dell'opera dal nulla. Una lezione per chi ha avuto la fortuna di seguirla da vicino. Sono gli anni del lavoro allo Sferisterio di Macerata, che anche (forse soprattutto) grazie ai suoi consigli "sul campo", è diventato uno dei punti di riferimento della lirica che si apre alle esigenze dello spettacolo ed esce così dal museo, in Italia e

all'estero. Il contatto ci fu grazie ai buoni uffici di Giorgio Strehler. Era il periodo a cavallo tra la fine del 1990 e l'inizio del 1991. Svoboda era impegnato nella preparazione del *Faust* e con Henning Brockhaus stava lavorando a *La donna del mare* per il Piccolo Teatro. A Macerata era stato nominato, proprio in quel periodo, un giovane sovrintendente, Claudio Orazi. «Accetterò l'incarico a una condizione: che allo Sferisterio si possa presentare una nuova morfologia del teatro lirico, soprattutto all'aperto» disse ai responsabili dell'Amministrazione comunale della piccola città marchigiana. Gli diedero semaforo verde e lui, che con Svoboda era entrato in contatto nei mesi precedenti a Praga, dove stava lavorando per conto del Governo italiano al Festival Mozart, chiese subito un appuntamento. Non c'era dubbio: il nuovo corso dello Sferisterio, con il suo particolare palcoscenico lungo novanta metri e chiuso da un muro (ci si giocava la palla al bracciale cantata da Leopardi), sarebbe stato avviato dal mastro architetto di Caslav. L'incontro avvenne a Parigi, dove Svoboda aveva appena inaugurato la mostra delle sue opere al Centre Pompidou. Era la primave-

La lezione del maestro boemo nei ricordi legati agli anni di lavoro allo Sferisterio di Macerata

ra del '92, di lì a qualche mese la stagione lirica maceratese avrebbe ospitato il debutto della nuova produzione di *Traviata*. L'approccio non fu facile. «C'è un problema - disse il maestro a cena - quest'opera all'aperto non si può fare». Dopo questa prima, disarmante affermazione, Svoboda passò in silenzio il resto della serata. Stava riflettendo, concentratissimo, e riservò per digestivo il suo colpo di teatro. Tirò su il coltello e sotto la lama fece scivolare il tovagliolo, con quelle sue mani incredibili ed espressive. Inclino il coltello e sulla lama era riflesso il tovagliolo. Nacque così la *Traviata* storica, quella dei teli dipinti e degli specchi che ne riflettono le immagini, premio Abbiati, applaudita a scena aperta nei successivi dieci anni dal pubblico di tutto il mondo. La *Traviata* come un album da sfogliare, attraverso i ricordi di Violetta, la protagonista alla quale una lama di luce tira fuori tutto lo stratificato mondo interiore. Nella fase di produzione dello spettacolo scattò la peculiarità del suo fare teatrale: la sperimentazione sul campo. Lo specchio - di 250 metri quadrati, realizzato da una ditta tedesca con la stessa tecnologia usata dalla Nasa nelle missioni in orbita - doveva essere tutto coperto da tulle nero traforato, affinché l'immagine non fosse immediatamente reale. Alle ultime prove Svoboda saltava da una parte all'altra dell'arena. Si accorse che così non funzionava, perché a causa del vento l'immagine non era nitida. Bisognava smontare tutto, a poche ore dal debutto. Dal primo facchino all'ultimo macchinista, tutti lo adoravano, lavorarono con entusiasmo per spruzzare di nero, con lo spray, lo specchio. La magia era finalmente pronta.

Dov'è una cartoleria?

Venne il turno della *Sonnambula*. Svoboda aveva progettato fili d'acciaio per tutto il muro, dovevano sorreggere i teli dipinti che rappresentavano i luoghi deputati dell'opera. Nell'immediatezza della prima la prospettiva non era ancora accettabile. «Non vi preoccupate» disse lo scenografo. «Non c'è una cartoleria? Sì? Bene, andiamo». Comprò cartoncini e

polistirolo in quantità. Andò a casa e si mise a disegnare sul parquet del corridoio. Chiese del legno e in tre giorni preparò la nuova *Sonnambula*, come fosse nella sua abitazione di Praga, in quel mitico laboratorio che aveva nello scantinato, il luogo che più amava perché conteneva tutti i modellini dei suoi spettacoli. Anche, negli anni successivi, quelli di *Rigoletto*. E di *Attila*, una scena che prese vita grazie all'azione di un minuscolo ventilatore. A Macerata, in quegli anni tra il '92 e il '96, tenne anche alcune lezioni e un seminario all'Accademia di Belle Arti, nel corso del quale gli allievi impararono a plasmare il materiale, a piegarlo e ridurlo alla vocazione teatrale, quando non ce l'ha in partenza. Quale materiale? Beh, i tetti delle vigne o la plastica che copre i cantieri.

Questo è lo Svoboda che ho conosciuto. Addio maestro, ti sia lieve la terra che tanto hai amato. ■

Il Novecento nella Lanterna magica

Josef Svoboda nasce a Caslav, in Boemia, nel 1920. I suoi primi studi sono al liceo scientifico, successivamente frequenta la scuola per falegnami e l'Accademia di architettura e arti applicate di Praga. Fin dall'inizio, dunque, sente di dover abbinare, tenendole in uguale considerazione, teoria (come le tesi di Craig e Appia) e pratica. Il suo debutto avviene nel 1943, con una scenografia per *La morte di Empedocle* di Hölderlin. Nel 1946 è nominato direttore di produzione al Teatro 5 maggio di Praga e contribuisce alla messinscena de *La sposa venduta* di Smetana, per la regia di Vaclav Kaslik. Due anni dopo, nel 1948, riceve l'incarico di direttore tecnico-artistico del Teatro nazionale di Praga. Il 1968 rappresenta il suo primo anno di insegnamento all'Università di Praga, nel 1973 è direttore artistico della Lanterna Magica, sempre nella capitale dell'allora Cecoslovacchia. Un teatro, quest'ultimo, divenuto mitico anche grazie a Svoboda. Prima di entrare nel merito di tale esperienza, va ricordato che per oltre cinquant'anni Josef Svoboda ha vestito i panni dell'innovatore, dello sperimentatore, di colui che anticipa i tempi; ha frequentato i grandi classici, ma soprattutto, con la stessa attenzione e fertile curiosità, i titoli della sua epoca, il Novecento. Basti ricordare, in questo senso, l'allestimento di due opere di Janacek, il celeberrimo *Affare Makropulos* tratto dal testo di Karel Capek (Hannover 1979) e *Jenufa* (Ginevra 1980), e che il debutto italiano avviene nel 1961 alla Fenice di Venezia con *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, ancora una volta per la regia di Kaslik. Grazie a Svoboda la scenografia - e con essa la costruzione dell'impianto luci - viene elevata alla più alta dignità, diventa un elemento fondante dello spettacolo, capace di parlare al cuore e alla mente dello spettatore, al pari degli attori. E che, per merito dell'architetto Svoboda, si esprime attraverso non più elementi dipinti, ma strutture geometriche, forme e volumi. La Lanterna Magica, dunque. È divenuta, nel corso degli anni, la casa della sperimentazione praghese. Nasce nel 1958, grazie all'azione di Svoboda e Radok. Il nome del teatro - che sorge sulla via alle spalle del Teatro nazionale, quasi sulle rive della Moldava - trae origine proprio da uno spettacolo straordinario del regista e autore ceco Alfred Radok, *La lanterna magica* appunto, messo in scena all'Expo di Bruxelles: vi si rappresenta la Cecoslovacchia contemporanea, attraverso un duplice e affascinante, per l'epoca, sistema, cioè la recitazione dal vivo degli attori e la tecnica cinematografica. Il regista collaboratore di Radok per quel memorabile spettacolo è Milos Forman. Nel biennio 1959-60 Radok è il direttore artistico della Lanterna Magica, pensata come la sala dedicata alla sperimentazione del Teatro Nazionale. Ma proprio nel 1960, repentinamente, Radok viene rimosso dall'incarico e il teatro diventa una sala cinematografica. Dopo una breve parentesi tra il '66 e il '67, durante la quale riprende la sua funzione con il vecchio direttore, reintegrato nel ruolo (Radok lasciò la Cecoslovacchia nel 1968 e visse fino alla morte, avvenuta a Vienna nel 1976, tra Svezia e Austria), la Lanterna Magica comincia la sua seconda esistenza nel 1973, con l'ammissione ai finanziamenti statali e, soprattutto, la direzione di Josef Svoboda ed Evald Schorm. Luogo della contaminazione tra il teatro e l'immagine riprodotta tecnicamente, alla Lanterna Magica di Svoboda prendono vita momenti importanti del teatro del Novecento: uno di questi è *Il circo magico* del 1977. Dal 1992 - dopo la caduta del Muro e la divisione tra le repubbliche Ceca e Slovacca, con la prima guidata dal presidente Vaclav Havel, il maggior drammaturgo del Paese - la Lanterna Magica torna a essere teatro indipendente. Dieci anni dopo, il 9 aprile 2002, il suo fondatore, Josef Svoboda, muore nella sua casa sulle colline praghese. P.G.



la memoria di un maestro

ALDO TRIONFO

un ritratto a più voci



di Daniela Ardini

È uscito di recente un volume interamente dedicato all'attività registica di Aldo Trionfo (*Il teatro di Trionfo*, a cura di Franco Quadri, con la collaborazione di Teatro della Tosse, Associazione Culturale Lunaria, Ubulibri, Milano 2002, pagg. 335). È stato un atto doveroso per portare alla conoscenza delle generazioni più giovani l'attività di uno dei maestri della regia europea del dopoguerra. In questi anni che ci separano dalla sua morte (1989) è rimasta la costanza della ricerca grazie al lavoro di molti docenti e studiosi che hanno fatto analisi e affidato tesi su settori della operatività di questo importante artista, ma un lavoro critico che riguardasse come un *unicum* la regia di Trionfo non c'era ancora. Ecco che ora questo libro viene a coprire la mancanza, anche se preferisce raccontarci Trionfo attraverso i ricordi e non operare una ricostruzione sistematica della sua attività.

Probabilmente però è stata la strada più giusta. La lettura delle diverse sezioni consente di conoscere i pre-

supposti del suo metodo scenico, di avere chiare le linee generali della sua ricerca, di comprendere la straordinaria modernità delle intuizioni di regia nei suoi spettacoli più importanti. E tutto ciò attraverso i ricordi dei suoi più stretti collaboratori (sezione *Compagni di viaggio*), attraverso le parole dello stesso regista (sezione *Trionfo secondo Trionfo*), attraverso i suoi testi (*Sandokan*, *Yanez e i tigrotti della Malesia alla conquista della Perla di Labuan*; *Festa per la beatificazione di Margherita Gautier*, *la Signora delle Camelie*, *santa di seconda categoria*; *Faust-Marlowe-Burlesque*). Ecco, si potrebbe dire che il libro riesce quasi a comporsi come una regia di Trionfo. Non prende di petto l'argomento, lo sminuzza in tante voci diverse, riepiloga, salta, amplia e approfondisce ciò che il curatore ritiene più importante. Lascia aperto il finale giudizio e rispetta le opinioni di tutti. Ma è un libro che dice. Dice di un lavoro registico inesauribile nella sua ricchezza e curiosità alla ricerca continua di testi, di autori e di significati. È Trionfo che scopre in Italia Genet, Ionesco, Adamov, Beckett; è lui che reinventa per il teatro i romanzi della grande e piccola letteratura (Salgari, D'Annunzio, Pavese, Chiara, ecc...); e che "rinno-va" testi importanti alla luce delle sue insolite prospettive (*Tito Andronico*, *Il signor Puntilla e il suo servo Matti*, *Peer Gynt*, *Faust-Marlowe-Burlesque*, *I corvi*, per citarne solo alcu-

ni); è ancora lui che usa con magistrale arte il collage (*Il bosco shakespeariano, Incantesimi e magie, Le vergini di Norimberga*, tutti saggi per gli allievi attori dell'Accademia). Il libro poi è ricco di foto che documentano, a volte, meglio di tante parole, e anche delle telecamere, le scelte iconografiche che sintetizzano una regia.

Trionfo iniziò con Fantasio Piccoli, nella fantastica avventura della compagnia de Il Carrozone che girovagava per le piazze dell'Italia post-bellica su un camion di modello americano. Decise che la strada artistica andava percorsa e andò a Roma, dedicandosi per qualche tempo al cinema come aiuto di Luchino Visconti. Poi, chiamato da un gruppo di amici che avevano "messo su" una compagnia in un teatrino sperimentale, La Borsa di Arlecchino, ritorna nella sua città. Alla fine degli anni '50, nella provinciale e borghese Genova della sua infanzia, Trionfo scardina i luoghi topici del perbenismo proponendo testi nuovissimi in un contesto "di rottura" con la cultura ufficiale, cioè un caffè teatro dove la più alta ricerca e la raffinatezza estrema della proposta si mescolavano ai drink, ai fumi delle tante sigarette (allora non era ancora il fautore estremo del no-smoking che divenne dopo), alle musiche delle serate danzanti del vicinissimo locale Il ragno d'oro.

Come abbiamo detto, il libro parla attraverso le voci dei "compagni di viaggio", i collaboratori più o meno assidui di Trionfo: Lele Luzzati, Giorgio Panni, Lorenzo Salvetti, Paolo Terni, Marisa Fabbri, Tonino Conte, Franco Branciaroli, Cherif, Carmelo Bene; parla attraverso le voci della critica, Franco Quadri stesso, Mauro Mancioti e Giannino Galloni (che fu il primo estimatore di Trionfo, ai tempi della Borsa di Arlecchino), ma anche attraverso la voce di Trionfo stesso nella sezione che raccoglie le interviste e suoi articoli. Si possono seguire, per esempio, la ricerca sulle contraddizioni della borghesia e la sua crudeltà "perbene", che ebbe nell'allestimento del *Tito Andronico* shakespeariano un eccezionale risultato; il lavoro a Torino nel periodo della sua illuminante direzione del Teatro Stabile negli anni '70; o l'attività didattica quando approdò alla direzione dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, cui dedicò l'ultima parte della sua vita. Non ebbe vita facile, come sempre. La sua fama di sperimentatore nella "casa" della recitazione fino ad allora tradizionalmente intesa, gli creò qualche ostilità. Trionfo riuscì a superarle grazie a scelte attente e precorritrici sugli insegnanti (la collaborazione di personaggi come Luca Ronconi e Monica Vitti). Ottenne anche il reinserimento nel programma di studio di alcune materie d'insegnamento e soprattutto la disponibilità di una sede adeguata (l'attuale villa di Via Bellini a Roma). Gli piaceva trasmettere agli altri, anche se teorizzava la impossibilità di insegnare la regia. Eppure molti dei registi attualmente attivi, quelli della generazione di mezzo, sono "nati" da lui. E non parlo soltanto di coloro che seguirono i corsi all'Accademia.

Io ebbi la fortuna di conoscerlo all'Università di Genova, in occasione di una affollata conferenza sull'*Edipo a Colono*, e poco dopo fui sua allieva "istituzionale" all'Accademia. Quando parlava si sentiva che voleva "dare". Che cosa fondamentalmente? Esperienza, la sua esperienza, senza metodo didattico. Raccontava di sé e legittimava anche il "furto" dai maestri come acquisizione di esperienza. Per chi non l'ha potuto conoscere la lettura di questo libro può sostituire in parte le sue "lezioni". ■

L'Archivio Trionfo

L'Associazione Culturale Lunaria custodisce a Genova l'Archivio Trionfo, che accoglie tutti i materiali legati alle sue regie. Vi sono i copioni dei testi allestiti con le sue note, recensioni, libretti di sala, fotografie, locandine, alcuni bozzetti di scene e costumi, progetti allo stato embrionale e materiali inediti, alcune registrazioni sonore e documentazione video. L'Archivio promuove iniziative di studio e approfondimento sull'attività del regista. È stata realizzata nel 1999, una mostra fotografica che ricostruisce la regia di Vita e morte di re Giovanni che Trionfo diresse nel 1973 al Teatro Stabile di Torino. La mostra è stata presentata in occasione dell'allestimento di Giancarlo Cobelli dello stesso testo. L'Associazione ha collaborato all'edizione del volume *Il teatro di Trionfo*. Attualmente è in preparazione un'altra mostra sulle regie dei testi classici che sarà presentata a Genova nell'ambito del V Festival in una notte d'estate, nell'agosto prossimo. (L'Archivio Trionfo è consultabile previo appuntamento presso l'Associazione Culturale Lunaria - Via XX Settembre, 20/89 - 16121 Genova tel. 010.592838 - teatrolunaria@libero.it)

Konstantin S. Stanislavskij, *Le mie regie (3): Il gabbiano*, testo di Cechov a fronte, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano, 2002, pagg. 176, € 15,90.

Ultimo quaderno della trilogia dedicata da Ubulibri alla ricostruzione delle messinscene dei testi cechoviani da parte del regista russo, *Il Gabbiano* rappresenta il primo e contrastato incontro di Stanislavskij con il grande scrittore. Fausto Malcovati, curatore del volume e anche traduttore della commedia, presentata a fronte delle note di regia e di numerosi schizzi e bozzetti dello stesso Stanislavskij, affiancati anche da foto di scena



La scena del Romanticismo inglese (1807-1833). I. Poetiche teatrali e tecniche d'attore, a cura di Paola degli Esposti, Esedra Editrice, Padova, 2001, pagg. 274, € 19,11.

Antologia degli scritti dell'epoca con attenzione rivolta alle poetiche e alle personalità attoriche. Lo sguardo della critica evidenzia, in un periodo storico particolarmente ricco di interpreti e di forme spettacolari, la centralità del concetto di illusione scenica nelle sue varie applicazioni, e la recitazione dei grandi attori comici e tragici che dominano il panorama londinese.

I colori della danza, Omaggio a Léonide Massine, Teatro Massimo, Palermo, 2002, pagg. 143.

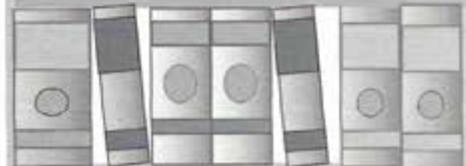
L'omaggio a Léonide Massine si inserisce in un progetto triennale del Teatro Massimo dedicato alla ripresa di alcuni capisaldi del pensiero coreografico del Novecento storico e di coreografie dello stesso periodo: *Parade* e *Le chant du rossignol*, per Massine. In particolare il volume rappresenta un approfondimento storico e critico della figura e della poetica del coreografo, con interventi e saggi, tra gli altri dello stesso Léonide Massine, di Jean Cocteau, Vincent Garcia-Márquez, Francesco Giambone, Ada D'Adamo, Elisa Guzzo Vaccarino e Marinella Guatterini.



TESTI

Rainer Werner Fassbinder, *Antiteatro II. Per un pezzo di pane, Come gocce su pietre roventi, Katzelmacher, Il soldato americano, Libertà a Brema*, Introduzione di Roberto Menin, Ubulibri, Milano, 2002, pagg. 128, € 15.

Nel ventennale della scomparsa del grande regista e autore teatrale Rainer Werner Fassbinder, Ubulibri pubblica una raccolta di cinque testi pensati dall'autore negli anni Sessanta per il suo gruppo di ricerca teatrale: *antiteater*. Apre il volume *Per*



Destini incrociati dalle storie dei pupi

Visita Guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata, a cura di Roberto Giambone, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, 2002, pagg. 285.

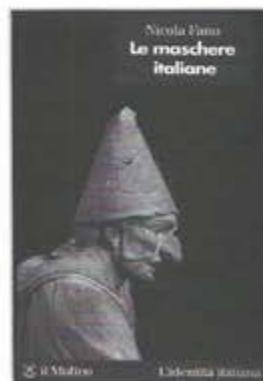
Salvo Licata e Mimmo Cuticchio, l'uno giornalista e scrittore l'altro puparo per eccellenza, ci introducono con le loro storie incrociate, attraverso una collaborazione che diventa percorso di conoscenza reciproca, all'universo del teatro di Licata e Cuticchio da *Francesco e il Sultano* a *L'urlo del mostro*, con l'avvertenza di non considerarli partiture rigide, ma testi modificabili nella realtà della scena. In apertura di volume ci accolgono gli illuminanti, oltre che affettuosamente partecipi interventi di chi, come Carlo Quartucci, è stato testimone della nascita dell'amicizia e della collaborazione tra i due artisti, o di chi ha incrociato il loro percorso: come il giornalista Guido Valdini, lo studioso Ferdinando Taviani, il critico Nico Garrone e John Francis Lane, per finire con l'accorata testimonianza di Costanza Licata, la giovane figlia di Salvo. A corredo dei testi è presentata una selezione di foto, rassegne stampa, note drammaturgiche e di regia, appunti editi ed inediti che testimoniano il grande impegno e lo scrupolo con cui Licata e Cuticchio affrontavano ogni nuovo lavoro, sino a farne il risultato di riflessioni, ricerche, confronti e scontri continui, non esauribili il giorno del debutto.



Da Arlecchino a Totò

Nicola Fano, *Le maschere italiane*, Il Mulino, Bologna, 2001, pagg. 188, € 12,39.

La storia della comicità, ripercorsa attraverso le sue maschere e i suoi caratteri emblematici, disegna una parabola che dalla metà del Cinquecento arriva a coprire la prima metà del Novecento, tratteggiando in parallelo anche la storia del popolo italiano. Arlecchino e Totò, diventano due caratteri presi a simbolo di una società che in loro si è ritrovata e artisticamente ricomposta. Tra aneddoti divertenti e godibilissime etimologie come quella di Arlecchino: Ar, l'è chin (Cammina, si è chinato), ci vengono raccontati quattro secoli di immaginario comune che fa l'occholino al comico, di comuni povertà e furbizie che, alla fine, hanno plasmato e costruito un carattere comico proprio degli italiani, a forza di smorfie e imbrogli, tra un salto mortale e un'illusione.

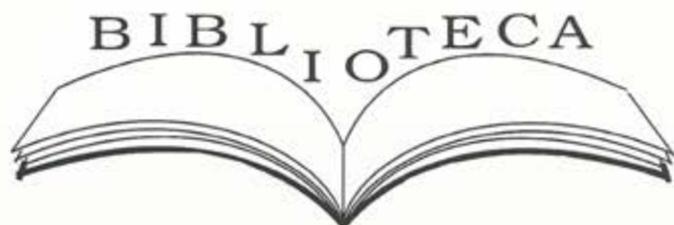


I ruoli prima della regia

Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 472, € 24,00.

Una fondamentale sintesi delle problematiche legate all'attore e all'organizzazione economica e artistica del suo lavoro in Italia in un arco di tempo che va dal primo decennio dell'Ottocento fino allo scoppio della Seconda guerra



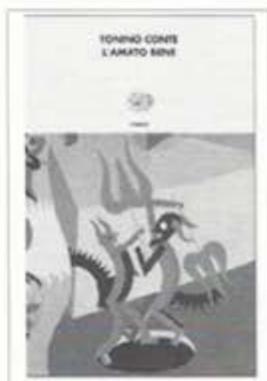


mondiale, che segna l'estinzione dell'antico sistema soppiantato dalla regia nascente. È un dizionario che, fondato su fonti di prima mano, raccoglie i lemmi relativi alla recitazione, quelli specifici a descrivere i singoli ruoli e quelli che, invece, definiscono le differenti professionalità richieste dal sistema. Una particolareggiata ed esaustiva indagine all'interno di quel "teatro all'antica italiana" alla cui qualificazione concorsero sia i grandi attori leggendari quali Salvini e la Ristori sia le misere compagnie di giro. *Laura Bevione*

Tonino e Carmelo 40 anni in due

Tonino Conte, *L'amato bene*, Einaudi, Torino, 2002, pagg. 150, € 12,50.

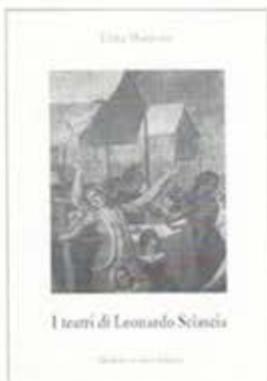
Deriva eccentrica del romanzo picaresco, o piuttosto racconto dell'avventura sgangherata di due ragazzi alle prese con i maldestri tentativi di rappresentare le pièces più svariate su e giù per l'Italia. Si tratta di Carmelo Bene e Tonino Conte a malapena ventenni, ripresi dal vero nel Bel Paese degli anni Sessanta. I due partono da Genova per approdare all'urbe eterna, passando tra illusioni e delusioni, per città e paesini di campagna, con l'unico obiettivo di trovare dei soldi per fare teatro. Ecco il furto in bicicletta, le letture dell'*Ulysses* di Joyce nei night, un *Calligola* in versione economica, e il tutto mosso dall'assoluto amore per il teatro. Forse è la storia di un'amicizia mancata, filtrata dalla memoria autobiografica dell'autore; di sicuro, per dirla con le parole di Tonino Conte, è l'avventura «di due microbi entrati di notte subdolamente in quel corpaccione sano e indolente» che era la scena di quegli anni col sogno di ribaltarla.



Il teatro denuncia di Sciascia

Erika Monforte, *I teatri di Leonardo Sciascia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2001, pagg. 240, € 15,49.

Una tesi di laurea è la base di questo interessante volume, primo studio organico sul teatro di Sciascia. La prima parte traccia una sorta di "biografia teatrale" dello scrittore siciliano, ricostruendo le alterne fasi della sua schizofrenica "vocazione al teatro". Dall'esperienza di regia durante gli anni giovanili, alla scrittura, interrotta dopo l'insuccesso del dramma storico *Recitazione della controversia liparitana*, fino alla critica teatrale esercitata su *L'Espresso* e poi abbandonata alla fine degli anni Settanta. La seconda parte del libro affronta le opere originali e gli adattamenti teatrali dai propri romanzi realizzati da Sciascia e accomunati da un'uguale volontà di denuncia sociale. Lo scrittore riponeva, infatti, molta fiducia nel mezzo teatrale, la cui immediatezza era una valida arma di denuncia degli scandali della realtà siciliana e italiana. L'autrice tuttavia, sottolineando come, tracciando un bilancio della produzione Sciascia, l'opera narrativa appaia alla fine la più lucida e sferzante. Un'accurata appendice comprendente l'elenco degli allestimenti e una bibliografia ragionata, chiudono il volume. *Laura Bevione*



a cura di Marilena Roncarà

scaffale

un pezzo di pane, un testo postumo e mai rappresentato in Italia, in cui un Fassbinder appena ventenne affronta il tema della Shoah.

Fulvio Fiori, *Lattuga, una storia vegetariana, L'isola dei ragazzi* edizioni, Napoli, 2002, pagg. 64, € 5,17.

Dedicata ai ragazzi, *Lattuga* è un invito al rispetto e alla salvaguardia di tutte le forme di vita del pianeta. È una storia nata sull'onda delle recenti malattie degli allevamenti, dalla mucca pazza in poi. Scritta con inchiostro blu, alterna canzoni e sorprese a momenti drammatici o pause di riflessione. L'autore, inutile dirlo, è vegetariano.



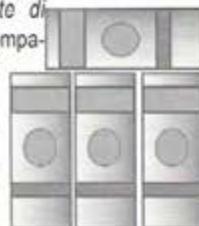
Friedrich Dürrenmatt, *Teatro*, a cura di Eugenio Bernardi, Einaudi, Torino, 2002, pagg. 1313, € 70.

Quindici pièces teatrali, compresi tre testi mai tradotti in italiano e due saggi sul teatro del grande drammaturgo svizzero.

RIVISTE

Tess, Rivista di Teatro e Spettacolo, numero 1, Cuem, Milano 2002, pagg. 139, € 11,88.

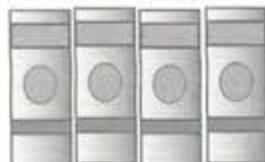
La notizia è lieta e solo apparentemente in controtendenza rispetto a un teatro che si vorrebbe morto a tutti i costi: è nata Tess, una nuova rivista dedicata agli studi teatrali. Edita dal Dipartimento di Teatro della Università degli Studi di Milano e disponibile presso la libreria Cuem della stessa università, la rivista presenta in questo primo numero il monologo *Shylock* di Gareth Armstrong, una riscrittura dello shakespeariano *Mercante di Venezia*. Il testo è accompagnato da una breve presentazione e da una nota biografica sull'autore. Due schede bibliografiche chiudono la rivista.

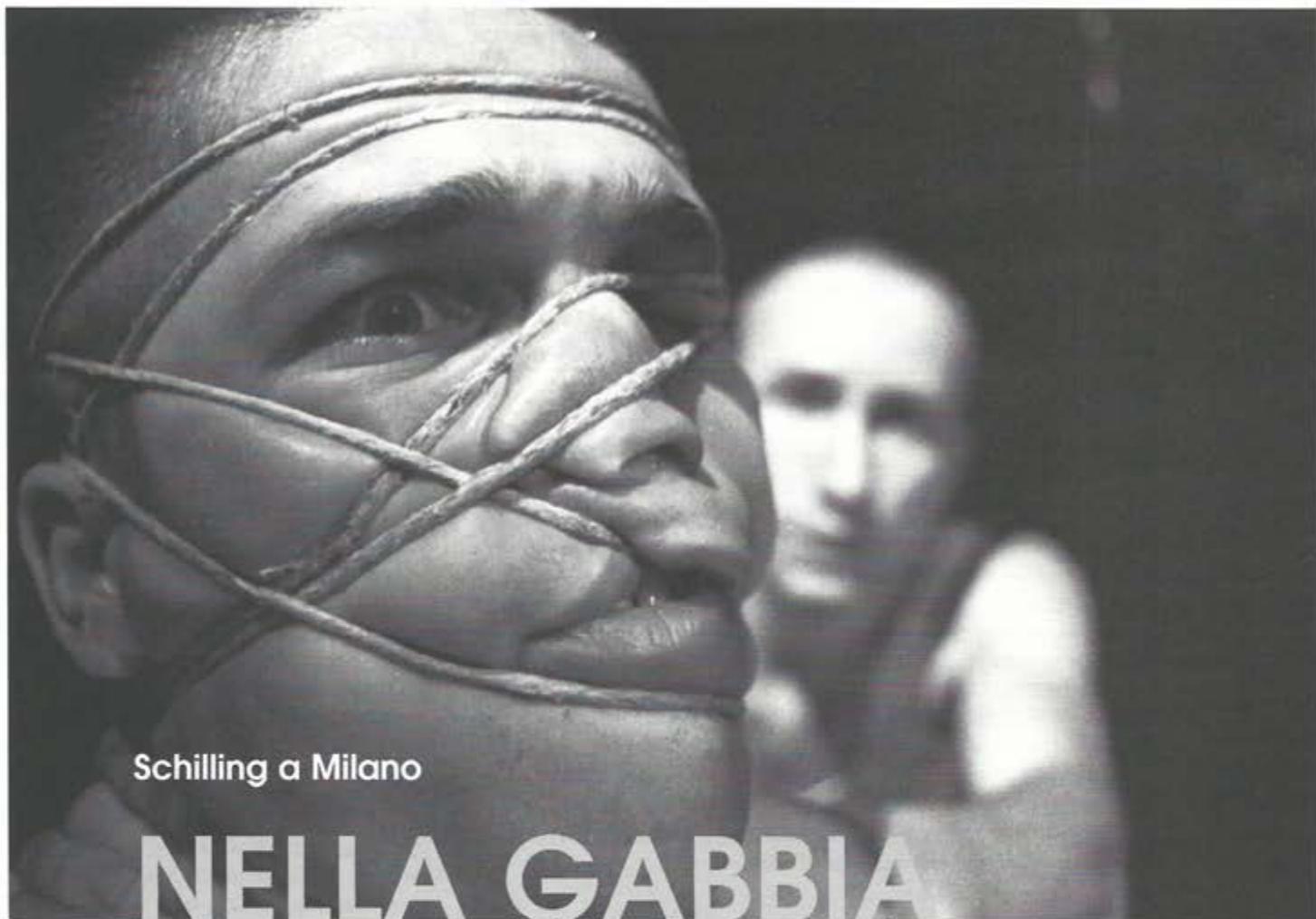


MULTIMEDIA

Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano*, Einaudi Stile libero, Torino, 2002, libro pagg. 67 e video 104', € 19.

Filumena Marturano è un personaggio di indiscussa forza del teatro contemporaneo, una donna umiliata e offesa dalla vita che dal niente riesce a reinventarsi un'identità di madre e di donna, cercando semplicemente giustizia. Al testo teatrale si accompagna il video nella celebre edizione del 1962, trasmessa dalla Rai, diretta e interpretata da Eduardo De Filippo con Regina Bianchi protagonista.





Schilling a Milano

NELLA GABBIA di Woyzeck

W WORKERS' CIRCUS, da *Woyzeck* di Georg Büchner e da poesie di Attila József, Regia di Árpád Schilling. Scene di Márton Agh. Costumi di Klára Varga. Musiche di Gábor Rusznyák. Con Zsolt Nagy, Annamária Láng, Sándor Terhes, Gergely Bánki, Sándor Csányi, András Vinnai, Borbála Péterfy, Lilla Sárosdi.

LILIOM, di Ferenc Molnar. Regia di Árpád Schilling. Scene di Márton Agh. Costumi di Klára Varga. Musica di Gergely Vajda. Con Zsolt Nagy, Annamária Láng, Eszter Csakanyj, Borbála Péterfy, Sándor Csányi, Gergely Bánki, Sándor Terhes, András Vinnai, Lilla Sárosdi. Prod. Krétakör Színház, Budapest.

di Roberta Arcelloni

G iornate torride queste di metà giugno, che certo non giovano alla giovane compagnia di Budapest il cerchio di gesso (il riferimento a Brecht è puramente casuale) diretta da Árpád Schilling, giovane promessa del teatro dell'est Europa. Eccoci dunque qui, al Teatro Studio del Piccolo di Milano, fra un gran sventagliare di programmi di sala,

disposti tutt'attorno a un'ampia gabbia quadrata dalle alte pareti leggermente inclinate verso l'esterno. Dentro, in terra, è coperto di sabbia, qua e là quegli oggetti che si trovano nelle zone degradate della periferia metropolitana: una brandina cigolante e malmessa, un vecchio catino smaltato per il bagno dei bambini, un bidone di ferro arrugginito, un copertone sospeso a funi come un'altalena. In un angolo c'è anche una batteria. Dal soffitto anch'esso a griglia, che sopra accoglie i musicisti, pendono e brillano come lampadine da squallido luna-park numerosi sac-

chetti di plastica trasparente ripieni di un liquido giallo, l'urina degli esperimenti del dottore. Rinchiusi lì dentro gli attori, corpi nudi continuamente avviliti e degradati dalla violenza, dal supruso, lottano, si picchiano, si torturano, fanno l'amore, cantano e si arrampicano come scimmie allo zoo sulla griglia di ferro della loro prigione. Due ore ininterrotte di violenza, di quella dura, cupa, ottusamente disperata, che talvolta sembra oltrepassare la barriera della finzione teatrale, se non fosse poi sempre trattenuta nella sua feroce corsa dalle redini di una gestualità asciutta, astratta, quasi da teatro-danza e ammansita da canzoni stranianti alla Brecht. È un circo della degradazione umana, della prevaricazione fra miserabili, lo spettacolo che Árpád Schilling ha tratto dal *Woyzeck* di Büchner e dalle poesie di Attila József. Non c'è dubbio, le affinità fra il drammaturgo tedesco e il poeta ungherese ci sono. Entrambi muoiono giovani (l'uno quasi ragazzo a 24 anni di tifo, l'altro suicida a 32 in pieno nazismo); tutti e due durante la loro gioventù, separata da quasi un secolo di storia che comprende le due guerre mondiali, furono animati da una forte passione politica di matrice socialista che li portò nelle loro opere a sposare con uno spirito non certo ortodosso la causa dei miseri e del proletariato. Il *Woyzeck*, poi, opera frammentaria, incompiuta ma affilata e lucente come il coltello del suo protagonista, si presta eccellentemente a "tagli" personali come questo che compie il giovane Schilling, assertore di un teatro del disagio. Ma come spesso accade quando per affrontare un testo si sceglie una metafora forte e totalizzante, come qui quella della gabbia, ciò che si guadagna in impatto iniziale, in forza immediata d'urto comunicativo, si perde poi in sfumature e in tratteggio dei perso-

naggi, in diversificazione e ricchezza di significato. E così i ripetuti "numeri" di tortura subiti da Woyzeck sulla grigia arena continuamente innaffiata dall'acquapiscio degli esperimenti del dottore (l'attore che lo interpreta passa eroicamente un buona mezz'ora a mollo nel liquido giallo, dentro un grande sacco trasparente penzolante), alla fine si fanno un po' monotoni ed esteriori nella loro programmaticità. Accade allora che alcuni momenti scenici di autentica forza, come quello finale dell'uccisione di Maria, per mancanza di contrasto, vedono diminuita la propria intensità. Non va diversamente ai personaggi del testo, tutti un po' troppo omologati gli uni agli altri, tutti ultimi fra gli ultimi. Insomma molto, troppo fango umano per un testo che è dotato anche di lampi visionari. Quanto a gli attori, be', una lingua come l'ungherese dalle sonorità del tutto estranee e ostiche al nostro orecchio non aiuta a giudicare. Ci sono sembrati bravi e affiatati, ma con una certa mancanza di estro interpretativo. Di tutt'altra natura la seconda regia che Schilling ci offre, *Liliom* di Molnar, delicata commedia umoristica dai toni di fiaba. D'impianto scenico semplicissimo, con una bianca panchina come unico oggetto di scena e con la musica suonata dal vivo, lo spettacolo sulla vita e la morte di un giostraio, ingenuo farabutto di provincia è molto gradevole e garbato, tutto giocato com'è su una clownerie stilizzata ma decisa (volti di biacca, pomelli rossi, occhi circondati da geometrici segni di bistro) e inframezzato da veri e propri siparietti canori su musiche d'epoca. ■



A un'ora dall'esecuzione

IL MECCANISMO DELL'OMBRA, scritto, diretto e interpretato da Paolo Scheriani. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Ci stava pensando da un po' Paolo Scheriani a uno spettacolo sulla pena di morte. Impresa non semplice. Già il cinema ha provato a giocare la carta della denuncia: ne sono venute fuori pellicole quali *Dead man walking* e *Il miglio verde*. «Chiedersi se un condannato a morte sia innocente o colpevole è una domanda profondamente sbagliata, una trappola logica e morale pericolosa. È una maniera paradossale per dare ragione al boia e accettare implicitamente che, se fosse davvero colpevole, potrebbe essere ammazzato». Ecco, in questa frase del giornalista Vittorio Zucconi la giusta chiave.

Un'ora di spettacolo, quell'ora che separa il condannato dalla sua esecuzione. Un fluire di parole che gli spettatori ascoltano seduti davanti a un vetro, catapultati nel braccio della morte in attesa dell'attuazione della condanna. «Non ho molto tempo e forse non ho neanche molto da dire, ma ho come l'impressione che parlando io possa in qualche modo allontanare il momento della mia morte» esordisce il condannato chiuso in una tuta arancione. E inizia a snocciolare parole, frasi, lunghi

In apertura, il protagonista di *Woyzeck* e, in questa pagina, una scena di *Liliom*, entrambi per la regia di Schilling.

due novità dell'Atir

Il mito del CHE spiegato alla lavagna



Chi era l'uomo il cui volto appare su magliette e bandiere in tutte le manifestazioni (ma anche sugli zaini dei ragazzini)? Come trascorse la sua infanzia e, soprattutto, come mise concretamente in pratica il proprio afflato rivoluzionario? A queste domande cerca di rispondere lo spettacolo dell'Atir, né un'apologia, né un ritratto revisionista, ma il tentativo di conoscere e di capire più in profondità la scelta esistenziale di un uomo divenuto presto mito senza sostanza. Obiettivo della drammaturgia e della regia è proprio quello di riempire di contenuti quel mito ricorrendo ai toni della nar-

razione e dell'illustrazione, con tanto di cartine esplicative disegnate "in diretta" su una lavagna dalla scenografa Maria Spazzi. Narrativo, tuttavia, non significa didattico, anzi lo spettacolo fluisce lieve, grazie ai continui cambiamenti di registro e di linguaggio scenico: ironia e seriosità (ma mai retorica), lettura di fonti e canto. Si inizia con la nascita di Ernesto e con le incertezze sulla data esatta dell'"evento" per passare alla sua infanzia segnata dalla scoperta del male che lo affliggerà per tutta la vita, vale a dire l'asma. E poi l'adolescenza e gli spensierati anni dell'università, quando allo studio si alternavano avventurosi viaggi in moto attraverso l'America Latina, fino ad arrivare alle imprese "rivoluzionarie" di Ernesto divenuto ormai il Che: Cuba, e poi l'esperienza in Congo, segnata dallo scontro fra due diverse concezioni del mondo; e, infine, la Bolivia e la morte. I tre attori in scena assumono diversi ruoli dando vita a singoli sipari che si succedono senza soluzione di continuità. Sicuramente, più efficaci risultano gli episodi meno prolungati. L'eccessiva dilatazione di alcune parti e qualche facile ammiccamento al pubblico sono i difetti di uno spettacolo comunque assai piacevole, ben documentato e frutto di impegno interpretativo e desiderio di comunicazione diretta con il pubblico. Un'analoga generosità contraddistingue Arianna Scommegna, attrice "atirina" protagonista di un ironico monologo ispirato alla Molly Bloom di Joyce. La Mollie è una milanese intrappolata in un matrimonio evidentemente fallito, afflitta dalla nostalgia per gli amori del passato e disperatamente animata da buoni propositi riguardo il futuro. Il registro dominante è, appunto, l'ironia coniugata a una sensibilità tutta femminile nel raccontare l'impossibilità di un rapporto realmente soddisfacente fra uomo e donna.

Laura Bevione

IL CHE. VITA E MORTE DI ERNESTO GUEVARA, di Michela Marelli. Regia di Serena Sinigaglia. Musiche di Massimo Betti. Luci di Alessandro Verazzi. Con Maria Pilar Perez Aspa, Riccardo Tordoni, Sandra Zoccolan, Maria Spazzi. Prod. A.T.I.R., Milano.

LA MOLLI. DIVERTIMENTO ALLA FACIA DI JOYCE, di Arianna Scommegna e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Con Arianna Scommegna. Prod. Laboratorio Teatro Settimo, TORINO - A.T.I.R., MILANO.

periodi: l'infanzia con le sue sofferenze, l'omicidio della prostituta, gli anni di prigione. Un'onda anomala di sentimenti, di rabbia e di angoscia che non può non andare dritta allo stomaco. Scheriani si cala nei panni del condannato con intensità, ma anche con quel pizzico di distanza (l'uso del microfono, sicuramente, aiuta) che sollecita, in ogni momento, la riflessione dello spettatore. A esecuzione avvenuta la profezia lanciata dal condannato non può che avverarsi: «Non sarete più gli stessi quando vi alzerete da quella poltrona».

Pierachille Dolfini

Mazzarella padre sdegnato

EL ME' FIOEU AVOCATT, testo e regia di Rino Silveri. Scene del Laboratorio CST. Musiche di Maurizio Colombi. Con Piero Mazzarella, Rino Silveri, Elena Petrini, Noemi Taverniti, Cinzia Bregonzi, Maurizio e Dino Colombi, Roberto Dellara. Prod. Biemmebi srl, MILANO.

A distanza di un secolo, e con le opportune correzioni, *L'avvocato difensore* di Mario Marais riesce ancora a catturare l'interesse di una platea popolare come attesta il successo conseguito da Piero Mazzarella nella libera versione in dialetto milanese dell'annosa commedia rielaborata, aggiornata, vivificata da suo fratello Rino Silveri. Già cavallo di battaglia di mattatori di ogni estrazione, tradotta in napoletano, veneziano, genovese, siciliano, romanesco, la *pièce* del primo Novecento ha ritrovato credibilità sotto la nuova insegna di *El me' fioeu avocatt* non soltanto per merito del conquidente protagonista, ma anche per l'accorto recupero di una vecchia Milano tutta famiglia e lavoro, ambizione di crescita sociale e slancio filantropico, quale traspare dalle ariose pagine di Mario Mazzarella meglio conosciuto con il nome d'arte di Rino Silveri. Al centro dei due atti in meneghino è la forte personalità del rude ma cuor d'oro Giuseppe, un ex- artigia-



no stakanovista deciso a godersi in santa pace una dorata pensione con la soddisfazione di una figlia molto carina e con l'orgoglio di essere riuscito a far laureare il figlio. L'elemento centrale dello sviluppo scenico è costituito dall'ingegnosa contrapposizione tra il promettente debutto professionale del giovane avvocato e la sua contingente situazione esistenziale, ovvero tra l'assoluzione ottenuta per una poveraccia spinta dalla disperazione all'infanticidio e le sue personali pressioni abortistiche nei confronti di una ventenne da lui messa incinta. Quando la ragazza, tenuta per figlia dagli ottimi padroni di casa, lascia trapelare la verità, lo sdegnato Giuseppe grida tutto il suo disprezzo all'avvocato irresponsabile in una scenamadre che Mazzarella governa con magistrale equilibrio tra doloroso disincanto e sottaciuta speranza. A condividere meritatamente il successo, con tanto di immancabile lieto fine, sono gli interpreti tutti con una notazione particolare per l'umanissimo ritratto che l'autore-regista-attore Silveri riesce a fare del galantuomo Angioleu, fraterno amico ed ex-socio del protagonista. *Gastone Geron*

Malavoglia "in progress"

I MALAVOGLIA, da Giovanni Verga. Drammaturgia di Barbara Valli. Regia di Valeria Talenti. Scene di Guido Buganza. Costumi di Francesca Faini. Musiche di Giorgio Simbola. Con Francesco Paolo Cosenza, Federica Fabiani, Silvia Girardi, Nicoletta Johnson, Guglielmo Menconi, Elisabetta Pogliani, Massimo Tomassoni, Bruno Viola. Prod. Teatro Litta, MILANO.

Ammirabile è l'impegno della giovane regista Valeria Talenti che, avvalendosi della riduzione drammaturgica di Barbara Valli, propone la versione teatrale del celeberrimo romanzo di Giovanni Verga, *I Malavoglia*. All'interno del progetto "Work in progress", ideato dal Teatro Litta, viene

data la possibilità a giovani registi di allestire testi e di poterli proporre a un vasto pubblico. La complessa e affascinante vicenda de *I Malavoglia* è resa in maniera riduttiva: sono eliminate le digressioni descrittive, le parti politiche, le scene di costume e di ambiente, per concentrare il plot sulle vicende degli sfortunati membri della famiglia Malavoglia. Tuttavia, gli episodi salienti sono resi scenicamente con buone trovate, come per esempio il naufragio della Provvidenza descritto dalle donne che vi assistono impotenti dalla riva, mentre guardano la platea come se fosse il mare che le separa dai loro uomini. Da allora scaturisce nei protagonisti un sentimento di rivalta, in particolare nel giovane Ntoni, il figlio ribelle. Delicata è la storia fra la Mena e compare Alfio. Suggestiva è la maniera in cui la regista rende le conversazioni fra i due giovani: la Mena parla da una finestra rappresentata da una sartia che la incornicia come se fossero i margini della finestra e quando congeda Alfio, in una sorta di "a parte", rivela al pubblico i suoi veri sentimenti. I pochi arredi di scena - inseriti in scenografie volutamente non realistiche, ma tese a suggerire più che a descrivere - sono funzionali a ricreare l'ambiente del mondo dei pescatori siciliani (le corde, le carcasse delle barche, il sale), così come i costumi arancioni e bianchi rendono la solarità della Sicilia. Lo spettacolo, però, nel complesso appare fragile e gli attori si dimostrano ancora acerbi, non conferendo il necessario spessore ai personaggi e la coralità, caratteristica predominante del romanzo, emerge solo nel vacuo cicaliccio di pochi personaggi. Allo stesso modo, per rendere il discorso indiretto libero, altra caratteristica del romanzo verghiano, la regista fa interpretare i pensieri del narra-

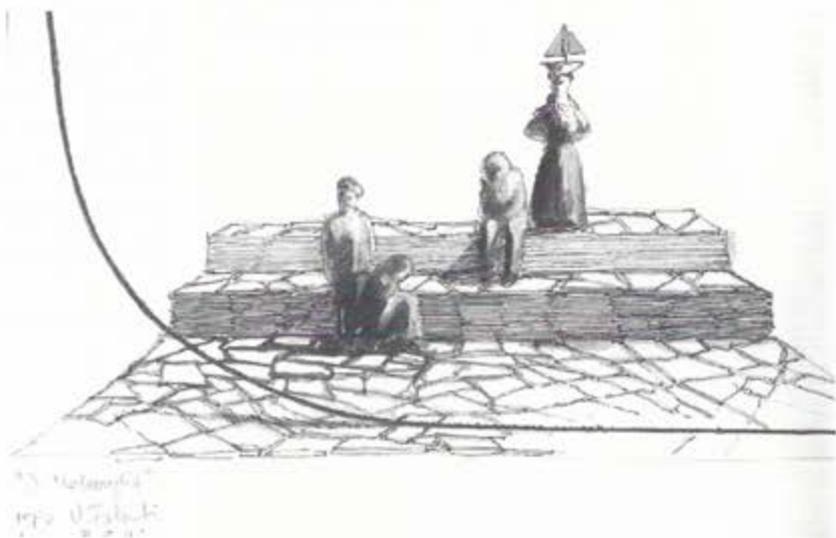
tore solamente dalla Longa, la madre. *Albarosa Camaldo*

Un assurdo matrimonio

LA DOMANDA DI MATRIMONIO, di Anton Cechov. Adattamento e regia di Roberto Trifirò. Scene di Guido Buganza. Con Roberto Trifirò, Diana Pavlovic, Franco Sangermano. Prod. Lilyana Dimitrova, MILANO.

Un Cechov filtrato dal teatro dell'assurdo? Potrebbe essere una via per riproporre, non tanto i grandi copioni del drammaturgo russo quanto quegli atti unici che ci rivelano, diciamo pure, anche a sorpresa, un Cechov pieno di ironia e leggerezza. Un vastissimo patrimonio, quello degli atti unici, dove tutti i temi cari allo scrittore sono presenti. Una ricchezza troppo spesso dimenticata dai teatranti italiani, ma che di tanto in tanto torna alla ribalta, rispolverata con coraggio da attori e registi. È il caso de *La domanda di matrimonio*, che Roberto Trifirò, nella doppia veste di regista e protagonista, ha proposto nel suggestivo spazio del milanese teatro Zazie, per l'occasione trasformato, in loco del salotto di casa Ciubukov come didascalia vorrebbe, in un atelier di un collezionista d'arte dallo scenografo Guido Buganza. Dicevamo un Cechov riletto alla luce della lezione beckettiana: è la linea scelta dal Trifirò regista per delineare il ritratto impietoso di una società che considera il matrimonio solo come un mezzo per arricchire il patrimonio familiare. Accanto a un efficace, ipocondriaco e nevrotico Trifirò non sfigurano

Nella pagina precedente, Sandra Zoccolan e Riccardo Tordini in *Il Che*. Vita e morte di Ernesto Guevara, regia di Serena Sinigaglia; in questa pagina un bozzetto di scena dei *Malavoglia*, regia di Valeria Talenti.



Franco Sangermano e Diana Pavlovic, l'uno uomo solo con la vocazione al suicidio, l'altra fanatica dell'occultismo e possidente terriera con un morboso attaccamento alla proprietà. Ma è poi così assurda (intesa come fuori dal tempo) la società raccontata da Cechov, ma anche da Turgenev, i cui racconti il regista usa per contaminare l'atto unico che, senza la pantomima iniziale e le inserzioni spurie non durebbe quell'ora abbondante che effettivamente dura? *Pierachille Dolfini*

Nell'Ade dell'inconscio

ALCESTI, testo e regia di Agnese Grieco. Scene e costumi di Gert Rohde. Musiche di Jean-Christophe Potvin. Luci di Nando Frigerio. Con Ida Marinelli e Ferdinando Bruni. Prod. Teatridithalia, MILANO.

Da anni particolarmente attiva sulla scena tedesca, la grecista milanese Agnese Grieco ha proseguito il suo itinerario nel sottosuolo dei grandi miti, iniziato con la riscrittura della *Fedra* di Euripide, attratta stavolta dalla tragedia euripidea sviluppatasi sul racconto di Platone che esalta l'eroismo della regina che accettò di scendere nell'Ade al posto del marito Admeto. Senza lasciarsi influenzare dalle tarde suggestioni romantiche esaltanti il sacrificio d'amore della protagonista, l'autrice-regista sottolinea la complessità di un rapporto in cui ciascuno dei due coniugi-amanti affronta non tanto il nodo fatale della morte quanto la complessità del fatto esistenziale comportante l'inevitabile confronto con i fantasmi dell'inconscio ma anche con la realtà dei legami affettivi, amicali, latamente politici con cui deve confrontarsi ogni cop-

pia. Una vaga atmosfera alla *En attendant Godot* è ricreata dalla scabra scenografia di Gert Rohde che ambienta la vicenda su una sorta di dosso degradante in platea con al centro uno spoglio tronco d'albero sciabolato dalle luci cangianti di Nando Frigerio. Se nella millenaria vicenda del teatro greco-latino i personaggi femminili erano interpretati da uomini, qui la regia d'autore sovverte addirittura la tradizione affidando a Ida Marinelli non soltanto il ruolo di Alceste ma anche quelli del Prologo, del tenebroso Thanato, del generoso Eracle, dell'egocentrico Ferete: e di volta in volta la Marinelli esalta con vibrante partecipazione il generoso sacrificio della protagonista, il *cupio dissolvi* dell'antropomorfa Morte, la riconoscente intrusione del semidio che strappa Alceste all'Ade, l'istinto di sopravvivenza che induce il vecchio padre di Admeto a rifiutare di sacrificarsi al posto del figlio. Con altrettanto sorvegliata misura Ferdinando Bruni si compenetra nell'insanabile dolore dello straziato Admeto e nella sostanziale irresponsabilità del divino Apollo il cui disincantato ritratto lascia trasparire la progressiva presa di distanza del razionale Euripide da ogni fideistica adesione alle divinità olimpiche. L'eccezionale lieto fine non toglie drammaticità al problematico percorso di un'autrice che guarda a uno ieri remoto con il dovuto rispetto filtrato peraltro dall'occhio disincantato dell'oggi. *Gastone Geron*

Se il killer arriva cantando

SERIAL KILLER PER SIGNORA, di Douglas J. Cohen. Adattamento di Gianni Fenzi. Regia di Gianluca Guidi. Coreografie di Stefano Bontempi. Scene di Alessandro Chiffi. Costumi di Mariella Visalli. Direzione musicale di Riccardo Biseo. Con Massimiliano Giovanetti, Crescenza Guarnieri, Christian Ginepro, Cristina Ginevri. Prod. Salleri Entertainment, MILANO - La Contemporanea 83, ROMA.

Grazie all'entusiasmo e al coraggio di

Gianluca Guidi sembra che si stia creando un nuovo genere di musical che non punti su nomi di richiamo o su titoli famosi. Debuttante regista ha riunito attorno a sé una compagnia di quattro giovani attori abilissimi ballerini, cantanti, ma sconosciuti al grande pubblico, in un musical anch'esso non noto in Italia. Affascinato da *No way to treat a lady* di Cohen, ispirato all'omonimo film di William Goldman, lo porta, per la prima volta in Italia, nella traduzione di Gianni Fenzi con il titolo di *Serial killer per signora*. Il risultato è uno spettacolo raffinato ed elegante. È un thriller poliziesco che vede intrecciarsi a New York le vite di Kit (Giovanetti), mediocre figlio d'arte di una famosa attrice, in cerca di quella notorietà sui giornali che non è riuscito a ottenere come attore, e Morris (Ginepro), un detective oppresso da una madre invadente. Kit risolve le sue frustrazioni interpretando differenti personaggi con l'intento di attirare, e poi uccidere, donne sole su cui lascia, come sigla, la sagoma della sua bocca con il rossetto. I due, coinvolti in un vortice di avvenimenti tra il drammatico e il comico, realizzano i propri desideri inconsci in un finale a sorpresa. Due professionisti del calibro di Riccardo Biseo e Giorgio Calabresi fanno cantare gli attori in assoli, duetti, quartetti su musiche che spaziano dal valzer, al jazz, alla beguine, accompagnati dalle coreografie sempre opportune di Stefano Bontempi. Alcune melodie, diventate tema guida, ritornano più volte modificate nei testi. Giovanetti, nei travestimenti del killer, mostra la sua abilità nel trasformarsi apparendo in tutti i personaggi ugualmente credibile; Crescenza Guarnieri è spassosissima nella parte della madre rompiscatole del detective e inquietante nel quadro animato che fa rivivere l'oppressiva defunta madre del killer. Ginepro è un ottimo ballerino e cantante, Cristina Ginevri (Sarah) balla con la leggiadria della danza classica da cui proviene. E Gianluca Guidi, che ha assimilato in anni di palcoscenico i



trucchi del mestiere, appare maturo, alla sua prima regia nell'amalgamare le varie sfaccettature del testo.
Albarosa Camaldo

La Locandiera dei giovani

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Piero Castellini. Musiche di Fiorenzo Carpi. Luci di Marcello Jazzetti. Con Tommaso Banfi, Marco Cacciola, Marta Comerio, Elisa Lepore, Pietro Micci, Marisa Miritello, Alessandro Quattro e con la partecipazione di Alberto Mancioffi. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

Tournée

Nella sua personale teatroteca il vostro annoso cronista, veneziano di nascita e goldonista maniacale, è arrivato nella circostanza al traguardo delle trentotto edizioni sceniche della *Locandiera* ammirate o subite in sessant'anni di frequentazione e in mezzo secolo di militanza critica. La *excusatio non petita* fa da obbligatoria premessa alla piena adesione dell'appagato recensore a una riedizione giovanile e giovanilistica del capolavoro goldoniano spogliata da ogni orpello di persistente stravolgimento ottocentesco come altrettanto lontana da cervelotiche contaminazioni, insomma meritoriamente restituita alla freschezza sorgiva dell'originale. Merito precipuo della felice riproposta va attribuito al filtro registico con cui Andrée Ruth Shammah ha operato nel tessuto di uno spaccato settecentesco che riflette la coraggiosa adesione del Veneziano alla causa di un macrocosmo muliebre avviato a riscattarsi dalla sudditanza nei confronti di un patriarcato sessuofobo che avrebbe cercato rivincita nell'involutione ottocentesca. La disinibita e orgogliosa Mirandolina che giostra impavida tra i titolati frequentatori della sua locanda, ottenendo infine rivincita sull'unico cavaliere che sembra insensibile alle sue grazie, ha trovato asprigna fragranza nella personificazione accattivante di Marta Comerio. Ma è tutta la Compagnia dei

novità di Gabrielli

Se le Vespe pungono Tangentopoli

Per un autore satirico il colpo d'occhio, per distillare goccia a goccia il nostro piccolo orrore quotidiano, e il gusto maligno di gettarcelo in faccia sono tutto. Renato Gabrielli è fra i pochissimi a possedere entrambi, con in più la volontà di trasformarli non in cabaret, ma in dram-

maturgie compiute. Il progetto era già delineato in *Curriculum vitae*, che attaccava il "pensiero positivo" e la paccottiglia pseudopsicologica fai-da-te. Con *Giudici* avviene un salto di qualità. Gabrielli si arrampica sulle spalle di Aristofane, a cui ruba la trama delle *Vespe* (un maniaco dei processi ridotto in casa a giudicare il proprio cane, reo di furto di formaggio) e la capacità di bilanciare gli spunti di cronaca con messaggi di più ampio respiro. Dentro questo stampo, si rovesciano temi e umori di una scrittura bulimica, che pare voler ingoiare ogni sollecitazione dell'attualità: un giudice congedato per esaurimento nervoso, dovuto alla smania di processare tutti, anche i ricchi e i potenti; un imprenditore più manegione che manager, sessualmente impotente e capace d'affetto solo verso il proprio cane; un cane, appunto, che in realtà è un attore d'avanguardia polacco costretto a fingersi tale per fame; una moglie insoddisfatta; un "creativo" pubblicitario che spaccia droga come spaccia spot; una portiera che ha devoluto alla disneyland televisiva ogni sogno e desiderio; una psicologa d'assalto tutta slogan, tacchi a spillo e voglie di potere. Macerati come in uno shaker, questi caratteri animano un caustico teatrino grottesco, tanto più delizioso quanto più essi si mantengono in un felice stato di sospensione: a tratti sembrano dei veri e propri personaggi, a tratti delle figurette in mano a un burattinaio esacerbato, a tratti delle caricature. Il gioco funziona quando i ritmi si alzano, la spirale grottesca è più vorticoso e la scena si satura di personaggi, parole, guizzi. Allora ogni tassello va al suo posto, grazie a una messa in scena curata, una rara attenzione ai dettagli, la recitazione di un cast compatto e di qualità, una scenografia che è al tempo stesso concreta e astratta, lontana da convenzioni naturalistiche e adatta a fungere da "palestra" per la partitura fisica degli attori. È l'esempio di un teatro sperimentale ma accessibile, politico ma non stupidamente partigiano, divertente e doloroso, che esalta la scrittura e valorizza gli attori. Un teatro normale e possibile, dopo tutto. E che proprio per questo pare nuovo di zecca. *Pier Giorgio Nosari*

GIUDICI, testo e regia di Renato Gabrielli. Scene, costumi e luci di Gigi Mattiazzi. Con Giuseppe Battiston, Elena Callegari, Leonardo De Colle, Sergio Mascherpa, Giovanni Battista Storti, Sandra Toffolatti, Francesca Caratuzzolo. Prod. CTB Teatro Stabile di BRESCIA.

Nella pagina precedente, Roberto Trifiro e Diana Pavlovic protagonisti della *Domanda di matrimonio* di Cechov (foto: Marina Alessi); in basso una scena di *Giudici* di Renato Gabrielli (foto: Gloria V. Fenaroff).

giovani del Franco Parenti a esprimersi al meglio in un'orchestrazione complessiva che trova legittimazione proprio dal verosimile dato anagrafico dei "contendenti" maschili, il fiducioso Albaliorita di Marco Cacciola altrettanto credibile del deluso



Ripafratta di Tommaso Banfi, il ridicolo Forlipopoli di Pietro Micci costretto per primo ad arrendersi al realismo dell'albergatrice che aggiusta tutto con un matrimonio tempestivo con il suo *factotum* Fabrizio (Alessandro Quattro). Se sul versante femminile Elisa Lepore e Marisa Miritello conservano briosa inventiva alle due "comiche" che si fingono gentildonne, a fare da controcanto simpaticissimo allo sviluppo dell'intrigo è un Alberto Mancioffi che nei panni di un servitore impassibile quanto avveduto sembra riflettere lo stesso Goldoni, spettatore divertito delle sue spiritose invenzioni, tale e quale il Cogidor delle *Baruffe*. Deliziose sono infine le aeree soluzioni scenografiche di Gian Maurizio Fercioni in piena concordanza con i pertinenti costumi di Piero Castellini. *Gastone Geron*

Ballata noir per Ionesco

IL GIOCO DELL'EPIDEMIA, di Eugène Ionesco. Regia di Marina Spreafico. Scene di Massimo Scheurer. Musiche di Sandro Gorli. Luci di Fulvio Michelazzi. Con Maria Eugenia D'Aquino, Luca Fusi, Francesca Lolli, Riccardo Magherini, Marina Spreafico, Vladimir Todisco Grande. Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

E venne il tempo che il morbo terribile rase al suolo non le abitazioni, ma le persone che in esse vivevano. Quale fu il motivo di una tale moria? Quali le cause? Quale la ragione, se mai ve ne fosse almeno una? Ovunque reazioni primordiali e contraddittorie, ma proprio per questo più reali, vere e persino vitali. La regista Marina Spreafico ha ben presente l'importanza della traduzione del testo, che, nel caso di Ionesco, non significa rinvenire un senso preciso e determinato all'"osce-no spettacolo" che si va a rappresentare. E forse proprio questo è il lascito di un simile "gioco": il significato ultimo sfugge, come è nella natura delle meravigliose catastrofi che compaiono all'orizzonte della storia dell'uomo solo per travolgerlo e annientare il vacuo senso, che ha creato intorno e dentro

di sé. Alla ghignante ballata accorrono, quali navigati danzatori e cantori di questo *noir* Maria Eugenia D'Aquino graziosa vecchina sognatrice, Francesca Lolli amante appassionata finché il morbo non contagia l'amato, Luca Fusi "illuminato" medico ricercatore, Vladimir Todisco Grande strepitante predicatore dal pulpito, Riccardo Magherini luccicante addetto municipale e Marina Spreafico che sulla scena impersona con piglio sardonico Madame Morte.

Una plausibile sciarda di situazioni, che in modo sempre più vorticoso emanano un profumo agrodolce in cui è inevitabile il finale tombale. I repentini cambi di costume offrono invece un contrappunto assai vitale alla grigliata di cadaveri, che si vanno disseminando sulla scena. Quindi dalla morte si torna alla vita come in un gioco senza più regole e fine. *Alessandro Tacconi*

Feroci giochi di coppia

TACII, da Ronald David Laing. Ideazione e regia di Cesare Gallarini. Scene e costumi di M. Brinkmann. Con Giulia Bacchetta, Maddalena Balsamo, Alessandro Bontempi, Ottavio Bordone, Lucio Fornaretto, Xena Zupanic. Prod. TeAtrio, SEGRATE (MI).

Liberamente tratto dagli scritti di Laing, autore in voga ai tempi della moda anti-psichiatrica degli anni Settanta, questo spettacolo, presentato con successo la scorsa stagione alla rassegna Ludiialydis e allo spazio Celebrity, approda ora al palcoscenico del Teatro Libero di Milano. Lunga vita agli spettacoli che funzionano! Brillante, acuto, scanzonato, a tratti feroce l'allestimento di Gallarini. Il gioco delle coppie alla roulette del sesso e dell'amore sbanca per l'abilità degli interpreti. Entusiasma l'elegante versatilità di Maddalena Balsamo, affascinante volto da *nouvelle vague* nei toni da film francese sia nelle vivaci caratterizzazioni pugliesi che nella citazione sadomaso. Diverte la perizia di Giulia Bacchetta nel disegnare i suoi

personaggi, con particolare riguardo ad un duetto sardo con il non meno bravo partner. Arguti gli uomini, Bontempi, Bordone e Fornaretto, con il ritratto cinico dei suoi cinici maschi tra Albee e Arbasino. Di forte sapore cosmopolita e performantico l'esibizione di Xena Zupanic, mito *underground* metropolitana. La rappresentazione scorre veloce, le coppie cambiano a una velocità vicina a quella del mondo reale, il bisogno d'amore viene intonato con i ritmi di Sugar Fornaciari, le contraddizioni della quotidianità si traducono in una geometria di azioni e gesti iper-realistici, pimentate di grottesco: una banana rigurgitata, uno spruzzo malizioso di panna montata, la citazione felliniana del «voglio una donna» di Ciccio Ingrassia, giri di danza come nel salone delle feste del Titanic. Alla fine, molti applausi per tutti. *Fabrizio Caleffi*

Un Tartufo "collaudato"

TARTUFFO, di Molière. Regia, traduzione, adattamento di Vito Molinari. Fondale di Emanuele Luzzati. Scene e costumi di Romeo Liccardo. Con Lucia Vasini, Eugenio de' Giorgi, Mimmo Chianese, Matteo Brigida, Marisa Della Pasqua, Gianni Lamanna, Marco Cacciola, Stefania Pepe, Edoardo Borioli, Alberto Faregna. Prod. Compagnia del Teatro Olmetto, MILANO.

Ancora *Tartufo* o, meglio questa volta, *Tartuffo*, con due effe per maggiore assonanza col titolo originale: *Tartuffe*



appunto, con la doppia consonante. Una creatura Tartuffo, che si distacca, distinguendosi in qualità e complessità, dai vari imbroglioni e maneggioni che fino allora avevano popolato la ribalta. Tartuffo, padrone di una dialettica irresistibile, perfetto conoscitore dell'intimo dell'animo umano, che sempre ci mette a disagio e che ci fa riflettere quando lo incontriamo sulla scena. Anche in questa messinscena, che non mira a darci una lettura particolare, magari ricca di sottotesti, ma piuttosto segue una linea collaudata e tradizionale. La cornice quella d'epoca (come se fosse lo stesso Molière a rappresentare con la sua compagnia) e di conseguenza con abiti secenteschi, candele alla ribalta e scene che sono fondali (il bozzetto di Luzzati). Un Tartuffo che non mira alto e però, oltre che recitato con passione, è impaginato con mano sapiente da Vito Molinari che resta in tutto e per tutto fedele al testo, lasciando che da esso traspaia una comicità leggera, di buon conio, non sguaiata. E gli attori a seguirlo su questa strada con esito soddisfacente. Lo stesso Eugenio de' Giorgi riveste i panni del protagonista con una certa efficacia, senza stonature farsesche. Giusta in parte, con la brillantezza necessaria, anche Lucia Vasini, quale Dorina, la servetta, che finisce coll'essere il vero *deus ex machina* dell'azione. E bravo il veterano Edoardo Gero che gioca *en travesti* nel personaggio di Madame Pernelle. *Domenico Rigotti*

Chi ha paura della coppia?

ATTENTI AL LUPO, di Fabrizio Caleffi da *Chi ha paura di Virginia Woolf* di Edward Albee. Regia di Fabrizio Caleffi. Con Fabrizio Caleffi, Ginevra Notarbartolo, Giacomo Agosti. Prod. Celebrity Group, MILANO.

Chi ha paura di Virginia Woolf, il celebre testo dell'americano Albee, portato sullo schermo dalla mitica coppia Taylor-Burton, diventa *Attenti al lupo* nella versione di Fabrizio Caleffi, regista, attore, commediografo, da sempre attento

regia di Latella

PILADE o il fallimento dell'ideale rivoluzionario

Giuusto, anzi doveroso, che si faccia risentire la parola di Pier Paolo Pasolini. Soprattutto attraverso il suo teatro. I suoi sei lavori teatrali, documento di un prodigioso fuoco inventivo e immaginativo, trovano in *Pilade* forse, o senza forse, uno dei suoi migliori risultati. È bene ricordare che *Pilade*, oltre che tragedia filosofica e

poetica, è tragedia politica e profetica, che inizia dove ha fine l'*Oresteia*. *Pilade* si pone come una tragedia del potere con tutto ciò che di ambiguo e di enigmatico ha tale tematica se vista da un poeta e da un uomo di filosofia. Ma al di là di questa facciata sta ben altro ancora e di diverso. Nella sua alta poeticità il testo dipana pensieri, domande, meditazioni che sono tutte del nostro tempo e che la messinscena di Antonio Latella (ultimo di una bella serie di registi che *Pilade* hanno affrontato, e fra i più intelligenti e inquieti) mira soprattutto a mettere in risalto. In uno spettacolo che non cerca mai l'effetto scenico gratuito, ma al contrario si propone di far lievitare la parola al suo massimo potenziale. Spettacolo che non manca di belle accensioni ma che si snoda sempre rigoroso e carico di tensione dentro una cornice che tanto più è povera tanto più serve all'espressività. Come elemento scenico, infatti, Latella utilizza un semplice, nudo tavolo (un tavolo di osteria, o di una casa contadina *d'antan*; e l'atmosfera e i costumi sono quelli dell'ultimo dopoguerra) intorno al quale i personaggi si raccolgono come per un'assemblea che subito si anima, si scalda. Si levano in alto i bicchieri e viene da pensare a una cornice rusticana. Luogo, fulcro del dibattito quel tavolo nudo ma anche elemento pronto a trasformarsi simbolicamente in altare, tomba, intimo tinello familiare. Quanto al pubblico, collocato quasi a contatto fisico con gli attori che, tutti giovani e pieni di ardore, si calano con grande intensità nei personaggi. Tutti da lodare e anche per gli sforzi di energia che il regista richiede loro. Addirittura a volte piegati, costretti a faticosi giochi artaudiani. E basta vedere come *Pilade*, quasi su un letto di tortura, recita il suo bellissimo, affascinante monologo che sta al centro della tragedia. Tutti bravi, ma il plauso a meritarselo Rosario Tedesco e Marco Foschi, dotato anche di belle qualità vocali, cui toccano i due impervi ruoli di Oreste e del "diverso", tormentato *Pilade*. *Domenico Rigotti*

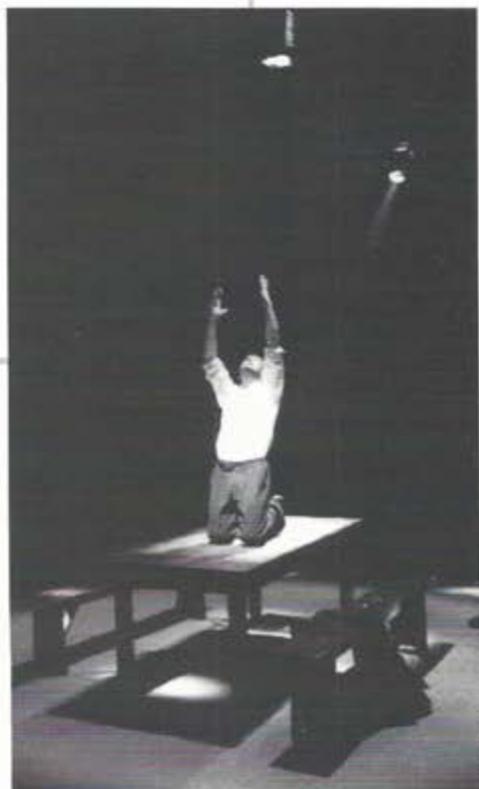
scrutatore dei meandri sentimentali del rapporto di coppia. La storia è quella di George e Marta, marito e moglie, lui professore di storia nella stessa università in cui è preside il padre della donna. Tra i due si inserisce un'altra coppia, Nik

e Honey e il dramma ha presto inizio. Caleffi sintetizza in un unico

PILADE, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Antonio Latella. Scene di Sergio Cingini e Alberto Bartolini. Costumi di Cristina da Rold. Luci di Alessandro Canali. Con Matteo Caccia, Marco Foschi, Annibale Pavone, Enrico Roccaforte, Cinzia Spanò, Rosario Tedesco. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

in
Tournée

Nella pagina precedente, i protagonisti di *Il gioco dell'epidemia*, regia di Marina Spreafico (foto: Fulvio Michelazzi); in basso, Marco Foschi in *Pilade*, regia di Antonio Latella (foto: Alessandro Giuliano).



attore la coppia ospite e il testo acquista una nuova valenza. Il matrimonio tra Marta e George, uomo disilluso dall'amore e dalle donne, rimane, in accordo con il testo originale. Elemento catalizzatore di questa interpretazione risulta essere il personaggio di Nik, scisso in due diverse identità. L'effetto è devastante: l'entità polimorfa lentamente fagocita la coppia, provocando, prima la morte della moglie, poi il suicidio del marito. Futuristica è la scenografia scelta dal regista: un'ambientazione metropolitana, compresa di struttura robotiche e megaschermo cinematografico su cui vengono proiettate in diretta le immagini dello spettacolo. In questo freddo panorama visivo spetta agli attori della Compagnia Celebrity umanizzare i diversi personaggi, dando loro quella realtà che il significato simbolico del testo tende ad allontanare. Così i ruoli di George e di Marta vengono interpretati con trasporto sincero e coinvolgente dal regista-attore Caleffi, ricco di sfumature intense, e dalla giovane Ginevra Notarbartolo, mentre energica risulta la prova di Giacomo Agosti nel complesso ruolo di Nick. *Cora Sironi*

Berkoff da avanspettacolo

EAST, di Steven Berkoff. Traduzione di Silvio Amodio e Shula Atli Curto. Regia di Paola Rota e Massimo Giovara. Scene di Giorgio Barullo ed Enrico Saleffi Salza. Costumi di Viola Verra. Immagini di Paolo Rapallino. Musiche di Paolo Serazzi. Prefazione musicale di Stefano Fregni. Luci di Andrea Violato. Con Benedetta Francardo, Alessandro Genovesi, Massimo Giovara, Bobo Rossini, Roberto Zibetti. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Associazione 'O Zoo Nò, TORINO.

Il linguaggio e le situazioni inventati

da Berkoff sono estremi e crudi, iperrealistici e grotteschi allo stesso tempo, incisivi nella descrizione di una *middle-class* annoiata e abbruttita. Paola Rota e Massimo Giovara addomesticano alle esigenze stilistiche di un divertito e, a tratti, clownesco quadro in movimento la violenta prosa del drammaturgo britannico, contaminando codici espressivi teatrali e non. È soprattutto il cinema a influenzare molte scelte registiche e non solo per gli inserti filmati che punteggiano lo spettacolo e che spensieratamente intrattengono il pubblico con parodie di sequenze trascorse ormai nella storia del cinema (da *Casablanca* a *La finestra sul cortile* fino a *Vacanze romane*), ma per le stesse modalità di recitazione che spesso ricalcano moduli propri delle comiche finali e del muto. E, accanto al cinema, è evidente il debito nei confronti del varietà e della comicità da avanspettacolo: i due amici Mike e Les (Massimo Giovara e Roberto Zibetti) sono una perfetta coppia comica in cui i ruoli di protagonista e spalla, anziché essere rigidamente prefissati appaiono fluidi e intercambiabili, la procace Sylv (Benedetta Francardo) è una soubrettina divisa fra il compiacimento per i molti "ammiratori" e il desiderio di essere uomo e di prendersi rivincite per le molte umiliazioni subite. Pa' e Ma' (Bobo Rossini e Alessandro Genovesi) sono una decadente coppia di mezz'età, ammorzata dalla frustrazione e dall'insoddisfazione, benché dal loro ritratto non traspaiano né disperazione, né malinconia, ma piuttosto un umorismo grottesco da fumetto (tipo Carlo e Alice). Uno spettacolo collage, che offre a ciascun personaggio uno spazio per rivelarsi e insinua nel pubblico tristi verità sulla routine quotidiana attraverso il riso e l'apparente leggerezza. *Laura Bevione*

regia di Castri

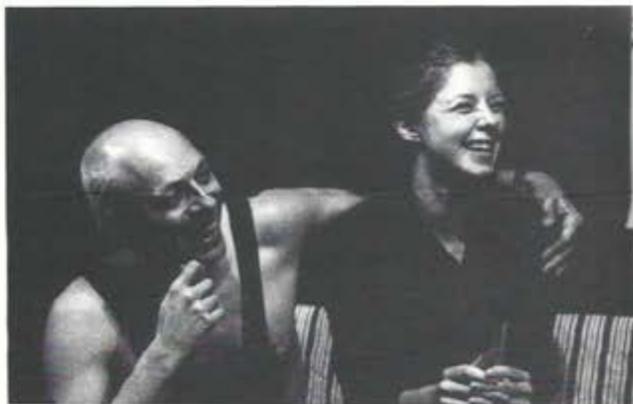


L'amara di

JOHN GABRIEL BORKMAN, di Henrik Ibsen. Traduzione di Anita Rho. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Balò. Musiche di Arturo Anecchino. Luci di Gigi Saccomandi. Con Vittorio Franceschi, Ilaria Occhini, Lucilla Morlacchi, Pierluigi Corallo, Alarico Salaroli, Sara Alzetta, Silvia Ajelli. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

in
Tournée

John Gabriel Borkman è stato l'ultimo allestimento di Castri come direttore dello Stabile di Torino, funzione che ha lasciato con molta dignità per non sottostare alle prevaricanti decisioni dei politici e alle manovre personali che inquinano, ahinoi, anche il teatro pubblico. E siccome la critica, per una volta unanime, l'ha considerato uno dei pochi spettacoli di livello in una stagione teatrale assai grigia, mi dicono che è rientrata la decisione - presa in un





fiaba nordica BORKMAN

primo tempo dallo Stabile, e inqualificabile - di cancellare la *tournée* in un primo tempo prevista. Le regie ibseniane di Castri hanno rinnovato nel profondo, con lucidità e intelligenza critica, l'approccio al grande norvegese, sollevando il coperchio del naturalismo tardo ottocentesco per evidenziare i valori poetici, i sottintesi autobiografici, le tensioni allegoriche e le anticipazioni, da Strindberg a Beckett, cui avrebbe attinto tutto il teatro del Novecento. Non solo: come risulta bene dal confronto fra questo *Borkman* e l'edizione dell'88, per il Ctb, le frequentazioni ibseniane del regista sono consistite in un lavoro di scavo sia poetico che (psico)analitico condotto sempre nel rispetto filologico dei testi, prove ineccepibili, anzi esemplari, di una regia critica che si preoccupa di capire e non - come

spesso accade - di adulterare gli intendimenti dell'autore. Emerge intanto, in questa seconda e più matura lettura del *Borkman* di Castri, il nervo scoperto dell'autobiografia, sia pure trasposta. John Gabriel Borkman, il *self-made man* venuto dai paesaggi minerari di un'infanzia povera e che, direttore di banca, ha speculato col denaro dei correntisti per inseguire un sogno di progresso e di potere, e che per lo scandalo ha scontato cinque anni di carcere e si è chiuso, prigioniero di se stesso, nel palazzo che la cognata, innamorata respinta in gioventù, ha lasciato alla sua famiglia, è insomma un coagulo delle inquiete esperienze e delle ribellioni giovanili di Ibsen; e la lettura di Castri lo evidenzia. La dilatazione allegorica, per così dire,

del dramma borghese di Borkman, si concretizza in un dispositivo scenografico imponente, di Maurizio Balò: sale immense, di un cupo liberty nordico, con vetrate che s'aprono sulle lunghe neviccate dell'inverno norvegese. Per tre dei quattro atti questi personaggi chiusi nei loro egoismi, incapaci di comunicare oltre la barriera degli odi e dei sospetti, vivono alle soglie di un inferno familiare, nella morsa di un interminabile inverno dei cuori. Sono a un tempo torturatori e prede, tutti, della mancanza di amore, pur essendo travolti dal turbinio di passioni egoiste. E, quando John Gabriel si accorge che la sua lunga, caparbia attesa di una rigenerazione dopo la sconfitta non è stata che un sogno di prigioniero e va incontro alla morte salendo sul colle coperto di neve, non trova l'agognata salvezza

ma, semplicemente, la liberazione dalla ormai intollerabile vita. E qui Castri - che aveva badato a sciogliere la cupezza del dramma in toni grotteschi, fantastici e surreali - sa raggiungere un *exitus* stupefacente per tenuta poetica o, meglio, per umanità di sentire il cuore di questo testo del crepuscolo di Ibsen, là dove Borkman si congeda rimpiangendo di non aver saputo dare e ricevere amore. Fondali e quinte, nel finale, si aprono a mostrare, oltre l'ossatura degli interni del *huis clos* familiare, il paesaggio invernale del viaggio verso la morte; resta, incombente, uno solo albero nudo nel bianco della neve. L'allegoria si stempera nella favola. Ritrovando l'infanzia accanto al cassone dei giocattoli il bancarottiere Borkman ridiventa un Peer Gynt in agonia, il suo ultimo viaggio è nel paese silenzioso e incantato della Regina delle Nevi di Andersen, l'irrimediabile vecchiezza di casa Borkman si rigenera a contatto con l'innocenza di una fiaba. Grandioso e intenso, lo spettacolo deve molto all'impianto scenico che asseconda l'epilogo visionario, alle luci nordiche di Saccomandi, alla evocativa colonna sonora di Annetchino ma, soprattutto, all'impegno di un ottimo cast. Vittorio Franceschi è un Borkman bizzoso che dall'indole napoleonica, come diceva Shaw, passa allo smarrimento di uno Scrooge dickensiano e si perde, salvandosi, nella ritrovata innocenza. In gara di bravura, giocando sapientemente di contrapposizioni emotive, Lucilla Morlacchi (Ella) e Ilaria Occhini (Gunhild) sono le due sorelle nemiche chiamate alla fine a prendere atto della vanità delle loro passioni; Alarico Salaroli è il patetico Foldal, doppio in grottesco di Borkman, e Pierluigi Corallo (Erhart), Sara Alzetta (Fanny Wilton) e Silvia Ajelli (Frida) si lasciano trascinare nell'aura melodrammatica della giovinezza che, ignara, corre a perdersi nel labirinto della vita. *Ugo Ronfani*

Nella pagina precedente, Giacomo Agosti e Ginevra Notarbartolo in *Attenti al lupo* di Fabrizio Caleffi (foto: Valeria Necchi); in questa pagina Vittorio Franceschi e Lucilla Morlacchi in *John Gabriel Borkman*, regia di Castri (foto: Marcello Norberth).

Vacis e Marcido

Variazioni sul *Macbeth*

VORTICE DEL MACBETH, tratto dal *Macbeth* di William Shakespeare. Regia di Marco Isidori. Scene e costumi di Daniela Dal Cin. Con Marco Isidori, Maria Luisa Abate, Davide Barbato, Roberta Cavallo, Alessandro Curfi, Grazia Di Giorgio, Michele Di Rocco, Paolo Orlicco, Isadora Pel, Elena Serra. Prod. Marcidos Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

MACBETH CONCERTO, da William Shakespeare. Traduzione di Laura Curino. Regia di Gabriele Vacis. Scenofonia di Roberto Tarasco. Con Laura Curino, Francesco De Francesco, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni. Prod. Laboratorio Teatro Settimo, TORINO.

Il pubblico, dopo averla circumnavigata per ammirarne le decorazioni che ricordano i *garguilles* delle cattedrali gotiche, è cerimoniosamente introdotto nella «torre del teatro rosso», una sorta di Globe in miniatura che ospiterà lo spettacolo dei Marcido. Una struttura in legno con tanto di ponte levatoio che funge da ingresso e tribune tipo arena in cui vengono stipati gli spettatori. Al centro dell'insolito spazio, che costringe fra l'altro a una vicinanza costante e volutamente invasiva con gli attori, Marco Isidori, nascosto in una piramide fatta di spesse corde nere, è interprete della coppia Macbeth-Lady Macbeth, combinando la sottoveste nera con scarponi prettamente maschili. Ciò che interessa davvero i Marcido non è tanto lo studio delle disastrose conseguenze di un'ambizione sfrenata, bensì gli spunti offerti dal testo shakespeariano per dare libero sfogo alla propria immaginazione visiva e verbale. Nello spettacolo allora c'è posto per l'imitazione di Tina Pica così come per l'invenzione di un Macbeth eroe da film western oppure abile pugile. Non c'è bisogno di altri personaggi, solo il protagonista è necessario per giustificare l'ispirazione iniziale, e gli altri attori danno vita a un coro ognora in trasformazione e in movimento, preoccupato di commentare l'azione cantilenando le surreali invenzioni linguistiche suggerite a Isidori da Shakespeare. Uno spettacolo preciso ed elegante come un orologio antico, ironico e intelligente, con interpreti di grande generosità e di notevole livello tecnico, eppure perché proviamo questa fastidiosa sensazione di freddezza?

Ben diverso il *Macbeth* di Vacis: il ritmo serrato e la narrazione, che la quasi immobilità degli attori addensa e rafforza, definiscono uno spettacolo concentrato e avvolgente, capace di costringere per poco più di un'ora l'attenzione degli spettatori. I quattro attori restano per la maggior parte del tempo seduti di fronte alla platea e accompagnano le loro battute con brevi movimenti. I passaggi salienti della trama e i mutati stati d'animo dei personaggi sono enfatizzati da un originale utilizzo delle luci, che traccia una drammaturgia indipendente e complementare alla parola shakespeariana. Così, la presenza delle streghe è annunciata e accompagnata da intermittenti luccichii nel buio, riflessi di specchietti applicati sui guanti indossati dagli attori. L'assassinio di Duncan, ancora, è illuminato da un fascio di luce rosso sangue e ogni possibile distrazione del pubblico è impedita dalla periodica rottura della convenzione del buio in sala. Gli attori – a eccezione di Di Mauro/Macbeth – non interpretano un unico ruolo ma assumono la parte richiesta dal proseguire della vicenda e con le loro voci ognora variate ricreano il microuniverso germinato dall'ambizione del protagonista. Il punto di vista, però, non è quello di Macbeth, bensì quello delle streghe. Queste creature del male, tuttavia private di qualsiasi carattere banalmente demoniaco, appaiono le uniche figure realmente oneste della tragedia; il che non significa buone, ma semplicemente coerenti con la loro natura e con i loro fini, felici nell'assistere alla pratica realizzazione dei propri piani da parte del protagonista. *Laura Bevione*

L'innocenza del male

IL MOSTRO DI HANNOVER, di Romuald Karmaker e Michael Farin. Traduzione di Luisa Gazzero Righi. Regia di Marco Sciacaluga. Con Jurij Ferrini, Massimo Mesciulam, Massimo Rigo. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

in
Tournée

In un racconto agghiacciante Michel Tournier ha raccontato la vita maledetta di Gilles de Reis, maresciallo di Francia, compagno d'armi di Giovanna d'Arco poi precipitato nel satanismo e giustiziato nel 1440 per avere seviziato e ucciso 140 fanciulli. Non si può non evocare colui che sarebbe diventato Barababù nell'immaginazione di Perrault assistendo a *Der Totmacher-Il mostro di Hannover*, regista Sciacaluga, interprete assolutamente straordinario Jurij Ferrini. Qui è la cronaca nera nella Germania anni Venti. L'uomo dell'inferno è un venditore ambulante, omosessuale, psicopatico, nipote di una malata di mente, fatto internare in manicomio dal padre-padrone e condannato a morte nel '24 perché reo confesso di avere ucciso 27 ragazzi e di averne fatto a pezzi i corpi. Dalla trascrizione stenografica del prof. Schultze (Massimo Mesciulam, interpretazione asciutta e vigorosa), incaricato di effettuare la perizia psichiatrica, Romuald Karmaker e Michael Farin hanno tratto la sceneggiatura del film *Der Totmacher*, premiato a Venezia nel '97, e la sobria, efficace traduzione di Luisa Gazzero Righi è servita per l'allestimento teatrale. Nella sua aderenza al "caso clinico", salvo rapidi riferimenti alla società in putrefazione della Germania di Weimar, lo spettacolo non può non porre allo spettatore angosciato, una



Genova

Il Teatro della Tosse va all'INFERNO

Con un preambolo esplicativo sul rapporto epistolare di Dante con Margherita di Brabante, il cui monumento funebre offre i resti marmorei nel Museo di Sant'Agostino, inizia questa discesa all'Inferno secondo la Compagnia della Tosse. Nessuna saliente novità riguardo alla struttura itinerante dello spettacolo, né alla scelta delle

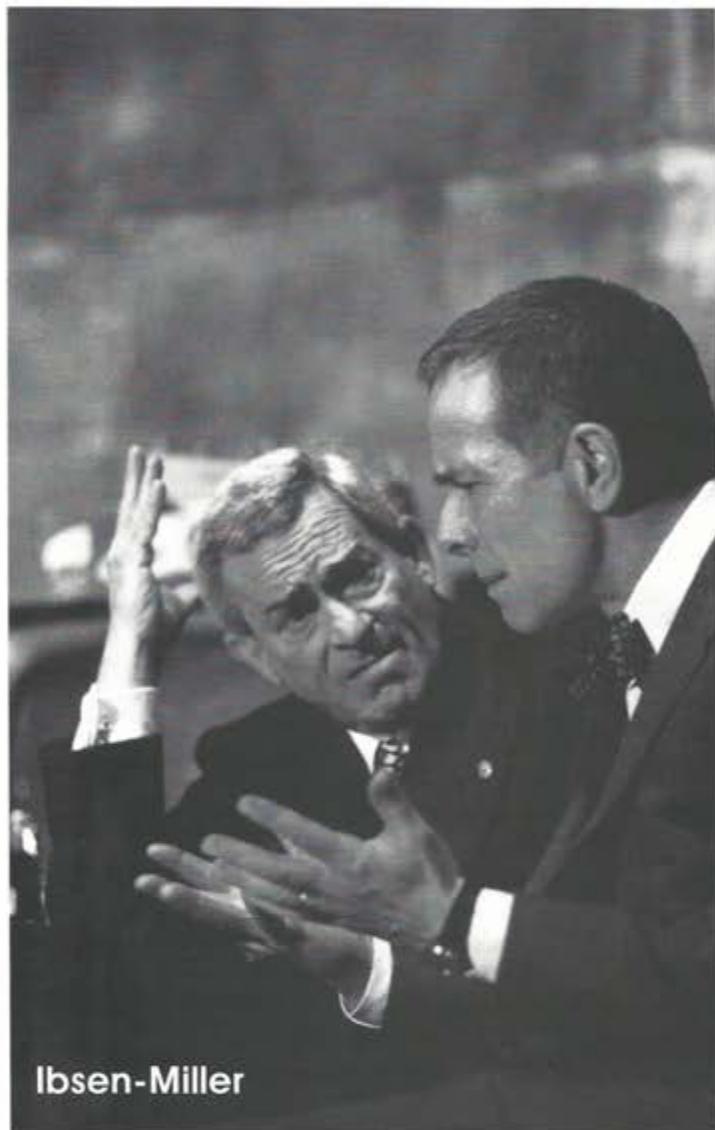
INFERNO, dalla *Divina Commedia* di Dante. Progetto e regia di Tonino Conte. Scene di Emanuele Luzzati e di Emanuele Conte. Costumi di Danièle Suléwicz. Musiche di Andrea Cecon. Con Alberto Basaluzzo, Alberto Bergamini, Enrico Campanati, Pietro Fabbri, Bruno Fornasari, Lisa Galantini, Susanna Gozzetti, Sergio Grossini, Lorenza Pisano, Vanni Valenza. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

figure da rappresentare. Notevole l'idea di affidare a un Coro di Diavoli, cuochi di mestiere, la conduzione del gioco scenico. Altro presupposto, che ciascun spettatore, quale Dante o Virgilio, sia pronto all'incontro diretto con i personaggi evocati collocati nelle scenografie sempre mitiche e giocose di Luzzati. La dizione, infine, privilegia il significato drammatico più che l'interna scansione metrica del verso dantesco, perdendone la musica. Il primo personaggio a tutto tondo è un Caronte irsuto, selvatico e bieco molto, ma privo di connotazione parodistica, interpretato da Vanni Valenza. La voce tuona e sferza, il remo s'agita minaccioso a sospingere i dannati, traghettarli ai vari luoghi deputati. In uno spazio in penombra s'incontrano i lussuriosi. Una Semiramis di discreta lascivia presenta i due amanti Paolo e Francesca che, nello stesso letto, esprimono una passione alquanto delicata e interiorizzata. La truculenza di Barbariccia incornicia gli episodi di Farinata e Cavalcanti, situati nella cucina infernale, dove in ridda davvero diabolica i ritmi e i canti di Andrea Cecon fomentano barbare invenzioni culinarie in dissonanze sonore e visive. A lume di candela si viene guidati fino a «una fiamma che parla», Ulisse. La saggezza avventurosa, l'esperienza dolente e fiera dell'eroe sono interpretate da Enrico Campanati, che di seguito dà voce stentorea alle invettive verso i pisani e i genovesi. Il Conte Ugolino è isolato da particolare silenzio e intimità, quando il racconto s'avvia colloquiale sulle circostanze del suo dramma, o sosta sullo straziante epilogo. Capaneo, inteso come grido di rivolta all'assurda condizione umana, pronuncia una versione del suo discorso blasfemo rifatta da Tonino Conte. Ne risulta un poema di attuale protesta e di denuncia della solitudine in esasperata rivolta personale. Altro che «riuscir a riveder le stelle»! Riuniti gli attori su un unico fronte, avanzano quasi a espellere gli spettatori dallo spazio scenico: allora in ultima sosta, sorge la voce del Paradiso, «Vergine madre, figlia del tuo figlio», viatico inaspettato e affettuoso dopo un cammino tanto tormentato.

Gianni Poli

volta di più, il mistero del male. In termini modernamente antropologici: il mostro di Hannover è tale rispetto ai parametri della società che si difende, e che in questa sua difesa stabilisce chi è sano e chi è malato di mente; tanto che il prof. Schultze, davanti all'"innocenza assoluta" del male di Haarman, prova accanto al disgusto anche della pena, e si risolve ad aderire alla sua richiesta: la decapitazione piuttosto che il manicomio. Con il rapporto Schultze (che uno scrivano, l'attore Massimo Rigo, registra muto, nella livida scena di Fiorato) si entra nella dimensione tragica dell'esistenza e, paradossalmente, si annaspa nella tragica inutilità della pena di morte. C'è materia per riflettere, davanti a questo spettacolo scandito come un metronomo dalla logica del male, e che ci riporta a crimini di cronache recenti. Merito dello scavo psicologico della regia di Sciacaluga ma, soprattutto, della splendida interpretazione di Ferrini, attore rivelazione dello Stabile di Genova di cui è stato allievo: astuzia e stupidità, furore e fragilità, mitomania e solitudine sono alla base di un lavoro di attore in cui la lezione di Stanislavskij si salda con la pietà per il mostruoso personaggio.

Ugo Ronfani



Ibsen-Miller

FRATELLI IN LOTTA nell'America maccartista

UN NEMICO DEL POPOLO, di Arthur Miller, da Henrik Ibsen. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Piero Niego. Con Gabriele Lavia, Eros Pagni, Orietta Notari, Federica Bonani, Roberto Alghieri, Riccardo Bellandi, Federico Vanni, Francesco Canepa, Jacopo Surico, Orlando Cinque, Paolo Serra. Prod. Teatro di GENOVA - Compagnia Lavia, ROMA.

La rappresentazione appassionante, culturalmente alta, teatralissima e civile dello Stabile di Genova e della Compagnia Lavia riprende l'adattamento curato dal commediografo americano Arthur Miller agli inizi degli anni Cinquanta in piena temperie maccartista.

La regia di Marco Sciaccaluga scopre la "forma tragica" del testo di Miller-Ibsen e lo mette in scena in un allestimento moderno, ma quasi si trattasse di una tragedia classica che contrappone un conflitto fra due ragioni uguali, che usano spesso le stesse parole per affermare principi, sentimenti e ideologie opposte. In questo caso, i due "eroi" della vicenda sono fratelli: il dottor Stockman, lo scienziato che scopre che le acque termali di cui la città va fiera e punta su di esse per trasformarsi in ricca metropoli, sono in

realtà inquinate e destinate quindi a produrre non ricchezza ma lutti e malattie fra gli abitanti (e nell'affermare questa "verità" si trasforma in "nemico del popolo") e il fratello Peter, il sindaco che vuole mettere tutto a tacere per il progresso della cittadina. Alla fine non sappiamo chi dei due fratelli prevarrà sull'altro, lo pos-

siamo solo sospettare.

Lo spettacolo è nello stesso tempo vibrante e bellissimo con due attori assolutamente superlativi come Eros Pagni nella parte del cinico, mellifluido e obliquo Peter che da astuto "tiranno" usa le arti della condiscendenza, del ricatto, della seduzione, dell'inganno e dell'ira, con un disincanto, un brechtiano straniamento, una "normalità" che rendono il suo personaggio ancora più odioso e terribile.

Mentre Gabriele Lavia con bravura fa del Dottor Stockmann un intrepido e ostinato sognatore a cui non si può chiedere nulla che vada contro le necessità e i bisogni della gente. Lavia non ci dà un individuo a una sola dimensione chiuso nel suo slancio assolutistico e vitale, ma ci mostra i tanti volti di un personaggio da teatro dell'assurdo (Vian, Ionesco) che è già oltre le situazioni che vive per mostrarcele nelle loro contraddizioni, con tutte le ansie, i dubbi, i valori e le certezze di un uomo semplice e normale a cui il destino impone delle scelte irrinunciabili.

Marco Sciaccaluga, con grande rigore e lucidità interpretativa, ambienta la storia come in un film americano degli anni '40-'50 con i suoi bei finti panorami, le colorate scritte pop dei cartelloni pubblicitari, gli interni domestici del cinema d'epoca, perfino un aereo da combattimento dentro un hangar per la scena del pubblico dibattito, costruendo delle bellissime ed efficaci immagini e restituendo all'intera vicenda un ritmo tragico fatto della stessa sostanza della realtà quotidiana. Molto bravi tutti gli altri interpreti. *Giuseppe Liotta*

Orsini protagonista

BERNHARD, autoritratto di un grande misantropo

Ormai le serate teatrali da ricordare sono rare: una ragione in più per fissare nella nostra memoria di spettatori la performance assolutamente straordinaria di Umberto Orsini in *Il nipote di Wittgenstein*. Un testo non teatrale -

un romanzo in forma di monologo - che diventa teatro puro. Il ritratto del grande misantropo austriaco Thomas Bernhard che ci provoca con la sua follia "sotto controllo" messa a confronto con quella, irrimediabile, di un dandy finito in manicomio, il barone Paul Wittgenstein. Una confessione alluvionale in cui l'attore "è" l'autore e in cui anche noi spettatori ci troviamo a frugare nella segatura delle nostre nevrosi mentre un metronomo interiore scandisce il tempo della vita, fra lo strappo di un violino e alcune misure di Beethoven. La tensione fra il silenzio devoto di una governante (Elisabetta Piccolomini) che comunica con il silenzio e lui, il Grande Misantropo, che macina ricordi e invettive senza comunicare se non con se stesso, o col fantasma del barone pazzo. Tutto questo e altro ancora è *Il nipote di Wittgenstein*, la cui regia è affidata a uno dei migliori specialisti del teatro di Bernhard, il francese Patrick Guinand. L'intelligenza del testo è assoluta: il regista sa scavare nel cuore di un uomo che ha scelto di vivere come in un blocco di ghiaccio, nella campagna austriaca, e mette in luce tutte le vibrazioni della pagina di Bernhard, dai banali accadimenti di una giornata ordinaria all'angoscia metafisica di una reclusione volontaria.

Tutto questo diventa - nel soliloquio di un'ora e mezza - una cerimonia teatrale ai confini del nulla, eppure ancora gonfia di linfa vitale. E lo diventa grazie a un Umberto

Orsini che con la sua maturità di attore, in un corpo a corpo con il testo sterminato, cedendo progressivamente all'umanità nascosta sotto gli umori e le invettive, resistendo e abbandonandosi al flusso della memoria, continuando a marciare verso il Golgota della solitudine, compie il miracolo di comunicare, nel finale patetico del giorno che muore, il disperato bisogno di continuare ad amare la vita che, nonostante tutto, era in Bernhard. Appena, alla fine, l'attore riesce a non essere sopraffatto dalla commozione, e con lui il pubblico, che lo applaude moltissimo. *Ugo Ronfani*

IL NIPOTE DI WITTGENSTEIN, di Thomas Bernhard. Regia di Patrick Guinand. Scene di Jean Bauer e Marie Helene Girard. Costumi di Pierre Albert. Luci di Hervé Gary. Con Umberto Orsini, Elisabetta Piccolomini. Prod. Emilia Romagna Teatro, MODENA.

Don Chisciotte in locanda

DON CHISCIOTTE, di Miguel de Cervantes. Drammaturgia e regia di Henning Brockhaus. Costumi di Patricia Toffolutti. Luci di Claudio Coloretti. Con Michele de Marchi, Luca Fagioli, Paolo Bocelli, Cristina Catellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Laura Mazzi, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler, Susanna Giarola, Clarissa Romano Sarah Biacchi. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Si apre con un grande impegno produttivo la sezione "prosa" del neonato ReggioParmaFestival. Virgolettiamo la parola prosa perché il proposito della manifestazione è proprio quello di far dialogare arti sceniche diverse. Non a caso comprende spettacoli teatrali, di danza e opere liriche. Il *Don Chisciotte* con la regia di Henning Brockhaus, regista proveniente dal melodramma, mescola canto, musica, danza e, naturalmente, recitazione. In scena la compagnia del Teatro Stabile di Parma guidata da Michele de Marchi e Luca Fagioli nei ruoli del protagonista e del suo scudiero, con il contorno degli allievi della Scuola di Teatro di Bologna nel ruolo di figuranti, con gli interventi danzati di Susanna Giarola e arie interpretate dai soprano Clarissa Romani e Sarah Biacchi. Brockhaus ambienta la vicenda in uno stanzone - il grande locale della Cavallerizza di Reggio Emilia - trasformato in una locanda. Gli spettatori sono seduti a tavoloni e confortati da bicchieri di vino. I piani per l'azione scenica sono molti e si trasformano nel corso dell'azione. La materia del grande romanzo è distesa in cinque parti, rappresentate ognuna in serate diverse e poi riunite in una maratona della durata di molte ore. Il regista individua un filone principale del romanzo, un grande tema, e gli dedica un episodio, mescolandolo

In apertura Eros Pagni e Gabriele Lavia in *Un nemico del popolo*, regia di Sciacaluga; in questa pagina Umberto Orsini, protagonista del *Nipote di Wittgenstein*, regia di Guinand.





con momenti minori e anche con altre opere di Cervantes, principalmente gli intermezzi teatrali, ma anche pezzi della sua biografia. Si parte dalla trasformazione del pacifico hidalgo in Don Chisciotte; si percorrono alcune delle avventure della sua lotta idealistica contro la realtà; si parla dell'amore per Dulcinea e così via, in una struttura che si ripete per tutti gli episodi. L'escursione di toni e colori è ampia: dalla commedia alla ricerca dell'immagine suggestiva, dal momento lirico al tono basso o a quello metaforico. La sensazione è che l'autore-regista alla fine si perda nella materia, ripetendosi nelle diverse parti, molte volte cercando l'effetto per l'effetto. Non si scorge un senso profondo, una necessità, all'operazione drammaturgica; non emerge nessuna immagine veramente folgorante, nessun taglio imprevisto che aggiunga qualcosa alla lettura del *Don Chisciotte*. E anche il rapimento procurato dall'invenzione, quella sorpresa e quel gusto che leggendo l'opera non abbandonano mai il lettore, raramente scaturiscono. Buona però è la prova dei due protagonisti, capaci di dare una nota dolente e stralunata ai loro personaggi. **Massimo Marino**

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Paolo Bertinato e Claudia Pernigotti. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Andrea Nicolini. Con Virginio Gazzolo, Chiara Clni, Rosario Uisma, Paola Baldini, Nanni Garella, Gabriele Tesauri, Andrea Nicolini, Mirco Nanni, Alessandro Padrioli, Mariarosa Iattoni, Luca Formica, Francesca Simonazzi, Luisa Macino, Pamela Giannasi, Vima Balboni, Deborah Quintavalle, Roberto Risi, Moreno Rimondi. Prod. Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna - Azienda Usl Bologna Nord. - Associazione Arte e Salute, BOLOGNA.

La storia che ha portato a questo allestimento dei *Giganti della montagna* è lunga e merita di essere raccontata. Inizia circa quattro anni fa con un corso di formazione professionale per attori, finanziato dalla Provincia di Bologna, rivolto ai pazienti del Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda Ausl Bologna Nord che mettono in scena, sotto la guida di Nanni Garella, il shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*. L'esperienza funziona, entrano in gioco altri partner (Nuova Scena-Teatro Stabile di Bologna, l'Associazione Arte e Salute, il Dipartimento di Salute Mentale

regia di Garella

Giganti: ti

di Claudia Cannella

dell'Azienda Usl Bologna Nord) e, al termine del secondo anno di formazione, si approda a *Fantasma*, preludio, sia per Pirandello sia per questa insolita compagnia, composta da disabili psichici e attori professionisti, alla realizzazione dei *Giganti della montagna* nello scorso aprile. Nessuna concessione al compiacimento estetico del "diverso", nessuna posa da guru delle terapie alternative. Il lavoro di Garella, di Filippo Renda e degli altri psichiatri e infermieri della Usl punta a obiettivi molto concreti: insegnare un mestiere (tutti sono scritturati con un regolarissimo contratto professionale) e dare la possibilità di svolgerlo, con tutte le positive ricadute terapeutiche riscontrate in questi anni di intenso lavoro.

La scelta dei due testi pirandelliani non è certo casuale. Nucleo dei *Giganti* è infatti l'incontro tra due



quando il teatro cambia la vita

mondi, per diversi motivi marginali rispetto alla brutale società rappresentata dai Giganti. Da una parte c'è la scalchignata compagnia di guitti della contessa Ilse, con la sua vana missione di portare a qualsiasi costo l'Arte a un'umanità ormai sorda. Dall'altra ci sono gli Scalognati, una strampalata comunità che si è autoesclusa dalla vita, reinventandosi una realtà fantastica fatta di sogni e apparizioni. Non è difficile immaginare la distribuzione dei ruoli. Gli Scalognati sembrano essere stati creati apposta per mettere alla prova gli allievi-attori, che non si trovano a dover entrare in un personaggio, ma a tirar fuori il personaggio che è già in loro. E sono bravissimi. Con una precisione e concentrazione che supera, in efficacia, quella dei loro colleghi professionisti (Paola Baldini, Rosario Lisma e lo stesso Garella i migliori). Tra questi,

Virginio Gazzolo è un Cotrone randagio come un clochard, naufrago dell'esistenza soggetto a improvvisi smarrimenti, tamponati dal soccorso amorevole dei suoi Scalognati. Non ha niente del mago ieratico e un po' dispotico, a cui siamo stati abituati, e proprio per questo colpisce e commuove nel suo tenace desiderio di proteggere i compagni con i suoi fragili trucchi. Rispetto a *Fantasmì*, realizzato lo scorso anno nella saletta sotterranea dell'Arena del Sole, in uno spazio che vedeva a stretto contatto attori e pubblico, questi *Giganti*, se da un lato si nobilitano per la bella scena di Fiorentino, che mano a mano si smonta lasciando infine visibile lo scheletro del teatro, e le luci "parlanti" di Saccomandi, dall'altro tendono un po' a perdere la tensione che scaturiva dal cortocircuito fra un frammento di testo, uno spazio angusto e un gruppo che per

la prima volta si cimentava con questa storia. Ma forse è solo il passaggio "fisiologico" da uno stato di esplorazione e scoperta di inimmaginabili potenzialità a quello più strutturato, ma certo ancora *in progress*, di una professionalità che sta fiorendo nelle esistenze di chi fino a poco tempo fa la vita, parafrasando Pirandello, non solo non la scriveva, ma neanche la viveva. Ed è moltissimo. ■

La solitudine di Cleopatra

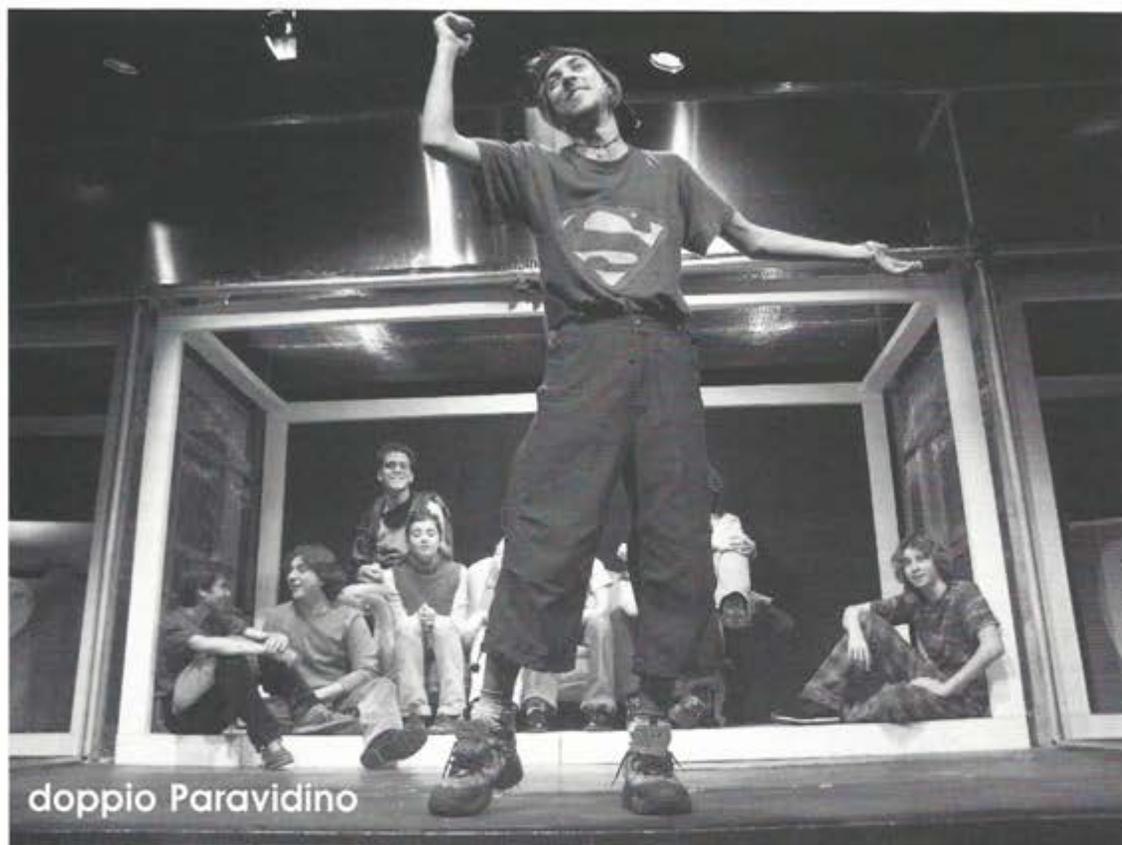
CLEOPATRA, da *Antonio e Cleopatra* di William Shakespeare. Regia di Gianfranco Fiore. Scene di Giuseppe Gaudino. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Con Anna Bonaiuto, Bianca Camargo, Rocco Millano, Elisabetta Pedrazzi. Prod. Teatro Stabile di FIRENZE in collaborazione con A.a.a.f. - Comune di FANO.

in
Tournée

A uno spiccato carattere metateatrale – ovvero a una sorta di antiteatro in cui viene meno il confine tra opera d'arte e vita – si sono ispirate la scrittura scenica e la regia di Gianfranco Fiore per l'allestimento di *Cleopatra*, atto unico liberamente tratto dalla tragedia shakespeariana. Un allestimento, come si evince fin dal titolo, tutto al femminile, perché giocato sull'"assente presenza" di Antonio, l'uomo che per l'affascinante regina d'Egitto compromise la possibilità di dominare il mondo a quell'epoca conosciuto. L'intrepido luogotenente di Cesare, infatti, è soltanto evocato durante le "prove" d'incontri d'amore che Cleopatra esegue con le sue fida- te ancelle, Carmiana e Iras, testimoni, insieme con il musico di corte, del tormentato percorso attraverso il quale la donna giungerà a darsi la morte con un morso d'aspide. In un contesto scenografico sobrio ed essenziale, reso particolarmente suggestivo da un gioco di luci raffinato ed elegante, emerge, così, il ritratto di una creatura irresistibile e impetuosa, capace di slanci imprevedibili e di disarmante fragilità, innamorata ed egoista, generosa e subdola, spiritosa e letale: di una donna, in altri termini, contraddittoria fino all'inverosimile, divisa fra sentimento amoroso e potere, fra verità e finzione, capace di compiere anche il gesto estremo per eccellenza, il suicidio, con ironia e *pathos* al tempo stesso. Anna Bonaiuto è una Cleopatra intensa e rigorosa, tecnicamente perfetta, ma sempre al di qua di una soglia oltre la quale l'algido tecnicismo può e deve trasformarsi in passione travolgente. *Stefania Maruacci*

Luca Fagioli e Michele de Marchi, protagonisti di *Don Chisciotte*, regia di Brockhaus; una scena de *I giganti della montagna*, regia di Garella (foto: Piero Casadel).





doppio Paravidino

PICCOLI PEANUTS crescono

NOCCIOLINE, di Fausto Paravidino. Regia di Barbara Nativi. Scene, costumi e luci di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Gabriele Venturi, Ginevra Bonelli, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Luca Cristalli, Daniela D'Argenio, Marla Serena Falagiani, Chiara Francini, Sacha Mattei, Roberto Rospigliosi, Federica Santi. Prod. Teatro della Limonaia, SESTO FIORENTINO (FI) in collaborazione con il National Theatre di Londra.

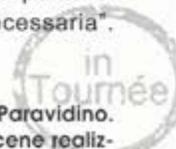
Il titolo è Noccioline perché si parte proprio dalle strisce e dai personaggi di Charles M. Schulz, dai vari Charlie Brown, Lucy, Snoopy, Pig Pen, Sally, modificando, ma non troppo, le situazioni, le storie di questi bambini nevrotici di fine XX seco-

lo: fino a scoprirvi, con uno stile godibile, bizzarro e con gustosa ironia (evidenziate dalla felice messa in scena della Nativi) i meccanismi sempre uguali di violenza, di sopraffazione, di dominio "sociale" e economico dell'individuo sull'individuo. Ai quali fa da contraltare l'ombra delle conseguenti reazioni, più o meno distruttive, più o meno velleitarie o rivoluzionarie. Il tutto, sempre, in una dimensione infantil-consumistico-borghese che è quella di Schulz, anche se i nomi dei personaggi vengono leggermente cambiati. Di colpo, però, si ribalta la prospettiva: è qui l'idea sorprendente e efficace di Paravidino. Questi bambi-

tutti, nel secondo tempo, sono presentati come vittime. E Paravidino non arriva, o forse non vuole o non può arrivare, allo sposare la causa di una contestazione sovvertitrice e socialmente devastante, fatta intravedere però, da un certo punto di vista, come "necessaria".
Francesco Tei

NOCCIOLINE, di Fausto Paravidino. Regia di Sergio Maifredi. Scene realizzate dagli studenti del master in Architettura. Costumi di Daniele Sulewicz. Musiche di Bruno Coli. Con G. Amarilli, A. Arcuri, V. Baratta, V. Barone, T. Benazzo, C. Bobbio, G. Boeddu, M. Brighenti, E. Brisca, M. Bruzzone, M. Cognazzo, A.G. Crigna, A. Damerini, L. Damerini, G. Dufour, E.

ni interpretati, nello spettacolo, da attori *teen-agers* diventano i protagonisti, messi dall'una o dall'altra parte delle barricate, di una durissima situazione di oppressione, di traumatica violenza politica e sociale, di repressione dittatoriale. Sono i ragazzi di Genova 2001, incarcerati e torturati anche dai loro simili. E questa seconda parte resta nella memoria, anche perché è descritta con forza, con intensa, "civile", quasi solenne partecipazione dalla regista. Al punto quasi da distogliere l'attenzione dalle ambiguità della parabola: i ragazzi che devastavano la casa affidata a Buddy-Charlie Brown avevano ragione? Sembrerebbe di sì visto il finale. Ma non



Gallarati, J. Musumeci, M. Orró Moglia, D. Polmonari, A. Pruzzo, E. Scorza, A. Sommariva, S. Spinaci, N. Stegani, L. Taddei, M. Taddei, E. Tambone, J. Troian, C. Valdambri, O. Valentino, M. Vallebona, E. Vassallo, O.T. Vatajuk, A. Zedda. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

Noccioline per crescere. Da sei anni il Teatro della Tosse porta avanti "La storia in gioco", un progetto teatrale rivolto agli studenti delle scuole medie superiori che, attraverso un lungo seminario, arrivano alla realizzazione di uno spettacolo. La scelta del testo in questo caso è caduta su un copione che ha gli stessi pregi e gli stessi difetti dell'adolescenza: immediatezza, contrasti definiti e privi di sfumature, sfrontato coraggio, adesione a principi tanto ferrei da essere didascalici. Il testo è nettamente diviso in due: un prima e un dopo. I protagonisti sono un gruppo di ragazzi che portano i nomi delle strisce di Schulz, i *Peanuts*, *Noccioline*, appunto: Charlie Brown, Linus, Sally, Woodstock... Siamo su un terreno di gioco dove si fa molto sul serio. Nel primo tempo i ragazzi vivono le situazioni tipiche della loro età (adulti in vacanza, tutti insieme in casa a decidere cosa fare e, soprattutto, come farlo). Nel secondo tempo le stesse persone, dieci anni dopo, vivono una realtà da incubo, in cui gli individui sono divisi in vittime e persecutori, vincitori e vinti, ingiustizie e soprusi. Quello che hanno fatto dieci anni prima prepara quello che sono dieci anni dopo. Ogni scena ha un titolo che si riferisce a un argomento di natura politica: permesso di soggiorno, libera circolazione di persone e merci, rispetto delle proprietà, mondializzazione. La tesi di Paravidino è che le scelte individuali e private abbiano la forza di un atto politico e che i ragazzi, in modo incosciente, con le loro decisioni apparentemente innocue sull'acquisto di Coca-Cola o Fanta, mettano in pratica delle decisioni che, su larga scala, posso-

no cambiare il mondo, non solo il loro. Il piccolo corrisponde al grande: è un invito alla piena assunzione di responsabilità, posto con frasi interrogative di assonanza brechtiana.

Sergio Maifredi ha diretto i ragazzi con la decisione e la nettezza che contraddistingue il suo stile. Ritmo senza fronzoli. Tensione e rapidità. Gesti chiari e adesione psicologica più all'azione che alle idee. Gli interpreti seguono con passione e restituiscono un buon risultato. Gli effetti non risiedono solo nella *performance* sul palco, ma nell'esperienza di gruppo, nella capacità espressiva sviluppata, nel serio divertimento provato, che continueranno a dare i loro risultati nel tempo. *Eliana Quattrini*

Videoclip noir per Caligola

CALIGOLA, da Albert Camus. Regia, drammaturgia e interpretazione di Roberto Latini. Musiche di Gianluca Misiti. Luci di Max Mugnal. Prod. Fortebraccio Teatro, ROMA.

Roberto Latini è una delle recenti, consolidate leve della scena romana, con diversi spettacoli all'attivo, per lo più "soli" teatrali, di cui cura anche testo e regia. Un teatrante i cui lavori sono chiaramente riconoscibili, incentrati sul talento di una presenza scenica magnetica. Qualità decisiva, che può nascondere, tuttavia, l'insidia di una chiusura autoreferenziale. Il suo ultimo spettacolo è *Caligola*, dal celebre e tormentato testo di Albert Camus, di cui restano varie stesure, dalla prima del '39 all'ultima del '58. Latini lo riadatta, sfrondando e rimontando a piacimento, usandone più versioni; ma c'è altro ancora, ad esempio un illuminante «merdra!» alla Ubu re. Del sanguinario imperatore, più che la storia, a Latini interessa l'enigmatica icona, massimamente teatrale.

La cupa e spopolata scena da camera – densa delle ombre degli assassinati –, è fatta di specchi che guardano la platea. Entriamo, così, nel *boudoir*-mausoleo di Caligola, luogo del suo sfrenato e delirante narcisismo omicida e stanza della morte, ove i congiurati stanno per porre fine alla sua vicenda esemplarmente maledetta (egli morrà guardandosi allo specchio: pronunciando le faticose parole, «je suis encore vivant!»). Entro un ambiente sonoro elettronico, un po' di maniera, Latini-Caligola sfrutta la teatralità esteriore del carismatico personaggio, a tratti fornendo una suggestiva metafora del teatro. C'è tensione ma non spessore. Ne scaturisce una performance audio-visiva che, se trae spunto e prestigio dal testo, ne rende scarsamente ragione. Così, l'operazione lascia il sapore di un videoclip a tinte fosche – magari ben spendibile –, girato all'ombra di un mistero che resta illibato. *Andrea Rustichelli*

Sul treno del destino

L'UOMO DEL DESTINO, di Yasmina Reza. Traduzione di Catherine Spaak. Regia di Maurizio Panici. Scene di Claudia Cosenza. Musiche di Maurizio Fabrizio. Luci di Umile Vainieri. Con Orso Maria Guerrini e Catherine Spaak. Prod. Argot, ROMA.

«Carezzare due esistenze, accudirle, ascoltarle come si ascolta la musica». Sono queste le parole che usa Maurizio Panici nelle sue note di regia. E sono parole morbide, suadenti, che

Nella pagina precedente una scena di *Noccioline*, regia di Sergio Maifredi; in basso, *Caligola* di e con Roberto Latini.



sembrano racchiudere in sé la dimensione stessa di questo *L'uomo del destino*, attesissimo per l'insolita presenza in scena di una sempre bellissima Catherine Spaak. Protagonisti dello spettacolo soltanto un uomo e una donna che, come spesso accade nel corso di un lungo viaggio in treno, si guardano e svagatamente s'interrogano sull'identità l'uno dell'altra. Una situazione di anonima normalità, che la penna di Yasmina Reza, già pluripremiata autrice del fortunatissimo *Art*, traduce in due lunghi soliloqui le cui linee finiscono per intersecarsi in una conversazione che è probabilmente destinata a esaurirsi nella fine stessa del viaggio. Ma che forse prelude a un più prolungato incontro d'anime. C'è infatti un elemento inatteso a porre fra i due una sorta di legame impercettibile ed è il libro, *L'uomo del destino* appunto, che l'uno ha scritto e che l'altra sta leggendo. E in più la consapevolezza da parte della donna dell'identità di chi le sta di fronte, che, quasi naturalmente, viene a insinuarsi nei suoi pensieri facendosi spazio fra personali riflessioni e ricordi di un uomo con cui ha avuto un passato legame. Così, sul filo tenue di divagazioni distratte, lei si chiede se sarebbe o no il caso di tirare fuori il libro e far capire all'autore che l'ha riconosciuto. E lui da parte sua s'interroga sulla donna, ne immagina possibili identità e contesti e, davanti alla sua opera infierisce sul personaggio da lui stesso creato, provocando analisi e giudizi che vanno svelando inattese affinità di sensibilità e atteggiamenti interiori. Mentre lo spettacolo si snoda su sottigliezze rarefatte di gesti e movimenti come una partitura garbata e sottile che, con diafana levigatezza, si tende dal temperamento burberamente dubbioso e un po' nevrotico di Orso Maria Guerrini, nel ruolo dello scrittore, alla naturalezza sorridente e raffinata di una sensibile e gradevolissima Catherine Spaak. Antonella Melilli

Piaf e Brel: amore teatrale

L'ANIMA E LA VOCE, di Alma Daddario. Regia di Giuseppe Lorin. Con Giorgina Canalini e Francesco Martino. Prod. Il Carro dell'Orsa, ROMA.

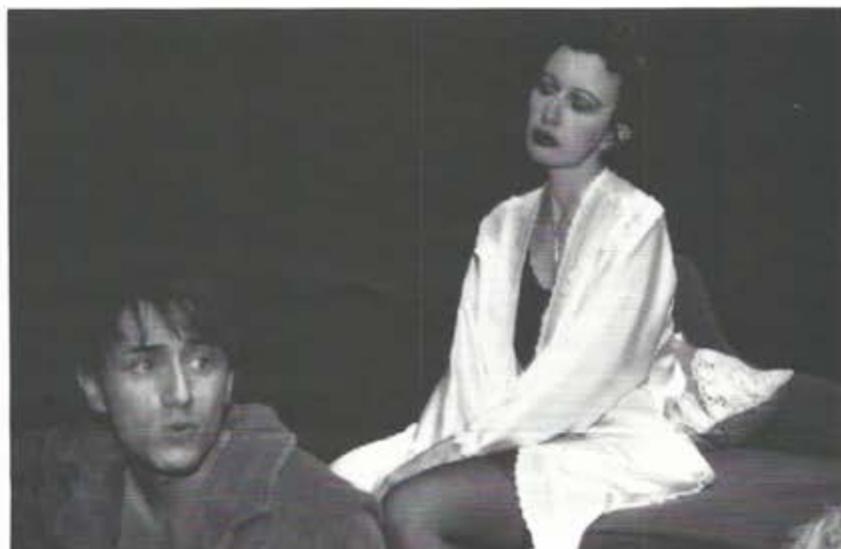
Edith Piaf e Jacques Brel pare non si siano mai frequentati. Ma i loro caratteri così risoluti, intransigenti, certamente incandescenti incitano la fantasia di Alma Daddario nell'ambito di ciò che, in letteratura, suol definirsi dialogo (o epistolario) impossibile. Lei, come ciascuno sa, segnata da un'infanzia tragicissima, da una prima gioventù avvelenata dagli stenti, dall'alcol, dalla morte di un figlio, da una miriade di amanti sfuggiti alla sua possessività. Lui, giovane idealista, ereditario di una ricca famiglia borghese, sempre alla ricerca dell'amore perfetto, imbrigliato nell'assolutezza degli ideali e nel sacrosanto disprezzo delle variopinte miserie della vita. I due non si conobbero, non si innamorarono, non si detestarono. Probabilmente. Ma nella realtà scenica l'invenzione è perfetta: sia nel senso della complementarità, sia in quella della distruttività reciproca. Anche grazie a un dialogo che riesce a emulsionare quotidianità e poesia, crudezza e voli pindarici, abbandoni d'amore e miserrimi rinfacciamenti di fallimento. La regia di Giuseppe Lorin dà corpo a un egregio motivo di teatro da camera, cui è di immediato sostegno il ricorso alle musiche di repertorio e alle suggestioni di un'epoca inneggiante alla *bohème*. Giorgina Canalini e Francesco

Martino rappresentano efficacemente la "scandalosa" giovinezza, l'irreparabile solitudine di due leggende divenute simulacri dell'anima. Angelo Pizzuto

A scuola di autostima

LEZIONI DI POTERE, di Enrico Di Fabio. Regia di Marco Maltauro. Musiche di Stefano Conti. Con Stefano Vigilante, Riccardo Scarafoni, Serafino Iorli. Prod. Luciano Santilli, ROMA.

Spettacolo geniale e originale. *Lezioni di potere*, parte da un presupposto: è insopportabile la sensazione di non esercitare alcun potere sulle persone e sugli eventi. Il regista Marco Maltauro e l'autore Enrico Di Fabio realizzano questo spettacolo con la precisa intenzione e, oseremmo dire, funzione sociale di insegnare ad acquisire e conservare il potere. Un teatro didattico: attraverso la storia del protagonista Francesco, raccontata in prima persona, seguiamo le varie tappe della sua realizzazione da nullatenente disoccupato a uomo di potere e analizziamo gli ostacoli che incontra durante la sua scalata al successo. I comportamenti che il gioco del potere richiede però non sono naturali, occorre l'apprendimento di alcuni principi di base: governare le emozioni, prendere le distanze dal presente, giocare con le apparenze. Gli ostacoli sono interiori ed esteriori: l'autocontrollo, la razionalizzazione delle energie, la selezione degli amici in base alla legge prioritaria dell'opportunità, l'eliminazione dalla propria vita delle persone inutili o nega-



tive. Lo spettatore non assiste semplicemente allo spettacolo ma partecipa attivamente a una specie di seminario intensivo di autostima: oltre alle lezioni teoriche con tanto di test e lavagne luminose, le lezioni sono pratiche, con dimostrazioni sceniche inerenti alla vita di tutti i giorni. L'aspetto encomiabile di questo lavoro è che pur sconfinando in ambiti parateatrali non esce dal teatro. È uno spettacolo teatrale tradizionale in senso brechtiano e molto bello: ineccepibile bravura dei protagonisti, grande rigore formale. Amaro il finale: una volta imparato a gestirlo il potere a che serve? Il potere è un mezzo o un fine? E se è un mezzo qual è il fine? E soprattutto una volta codificate le leggi è possibile per un essere

"umano" seguirle in toto passando dalla teoria alla pratica? Accettare, facendo un esempio concreto, l'ipocrisia e la falsità come *modus vivendi*? A questi interrogativi non sa rispondere neanche Francesco, il protagonista, che si rivela quello che è in realtà: non un uomo di potere ma solo un povero teatrante del tutto incapace di mettere in pratica le regole disumane predicate e che tiene questa specie di conferenze-spettacolo per fare un po' di soldi illudendo se stesso e gli altri. *Simona Morgantini*

La terza età dell'amore

SALTO MORTALE, di Dani Horowitz. Traduzione e regia di Claudia Della Seta. Scene di Uri Onn. Costumi di Emilia Aiello. Luci di Giovanni Pirandello. Con Valeria Valeri, Mauro Marino. Prod. Kiné, ROMA.

Garbato e piacevole è il testo del drammaturgo israeliano Dani Horowitz che, con un titolo di forte impatto, *Salto mortale*, ispirato all'arte dei trapezisti, vuole alludere alla pericolosa avventura di un

amore senile. E bene sono tratteggiati i due protagonisti: Helena, abituata ormai a una vita monotona di vedova con un'unica figlia lontana che sente solo telefonicamente, piena di incertezze, ed Ernest, vedovo di recente, che vuole dimenticare la lunga assistenza alla moglie Regina, cercando di cogliere le gioie che gli ultimi anni di vita gli



possono ancora dare. Egli, con una fretta e una smania da adolescente, progetta un viaggio a Parigi, che conosce già bene, ma che rappresenta per lui la massima aspirazione che un uomo può avere. L'amicizia, prima dubbiosa e incerta, da parte di Helena, incoraggiata dall'entusiasmo di Ernest, si trasforma in un sentimento più allegro, in una accondiscendenza affettuosa e lieta, in un "salto mortale" verso Parigi e verso un nuovo amore.

Con grande maestria Valeria Valeri presenta la metamorfosi di un sentimento, dalla curiosità alla diffidenza, fino a una spensierata e giovanile gioia, cambiando mille espressioni. Anche Mauro Marino propone con abilità il suo personaggio, misterioso all'inizio, simpatico e coinvolgente poi, suscitando l'attrazione della donna e la divertita simpatia del pubblico. Il ritmo della vicenda e della recitazione è reso dalla puntuale regia di Claudia Della Seta in perfetta sintonia con l'autore con cui ha collaborato anche in altre occasioni sia in Italia che all'estero. *Albarosa Camaldo*

Strana coppia in rosa

LA STRANA COPPIA, di Neil Simon. Traduzione e adattamento di Luigi Lunari. Regia di Gino Zampieri. Scene di Nuova Scenografia Italia. Costumi di Francesca Vaccaro. Con Anna Mazzamauro, Cristina Borgogni, Antonio Conte, Simona Mariani, Vincenzo M. Battista, Romina Caruana. Prod. Francesco Bellomo, ROMA.

Sull'onda dello straordinario successo conseguito dalla versione cinematografica con Jack Lemmon e Walter Matthau e dall'altrettanto trionfale esito della commedia interpretata sui nostri palcoscenici da Walter Chiari e Renato Rascel, una quindicina di anni fa Monica Vitti e Rossella Falk sono state le protagoniste della versione al femminile, curata dallo stesso Neil Simon. Sul medesimo sentiero, altrettanto dissacrante, si sono ora impe-

gnate Anna Mazzamauro e Cristina Borgogni che impersonano con gradevole malizia la divorziata e disordinatissima Olivia e la superordinata Fiorenza che ottiene di essere ospitata in casa dell'amica dopo che l'exasperato marito l'aveva messa alla porta. Nell'appartamento di Olivia confluiscono, per animate e disinibite riunioni serali, intervallate dal gioco del "Trivial Pursuit", variante americana degli odierni quiz televisivi, la poliziotta Miki impersonata dall'intonatissima Luciana Turina e una quarta disponibile amica impersonata da Romina Caruana. Alle quali una bella sera si aggiunge lo spagnolo ed esuberante Manolo, colorato a forti tinte da Antonio Conte, con al seguito un imbranato fratello, sapidamente tratteggiato da Vincenzo M. Battista. La recitazione è effervescente, la soluzione registica di Gino Zampieri punta soprattutto a tener tesa la corda della comicità epidermica, aiutato dalla versione maliziosa di Luigi Lunari. Sullo specchio delle piccole verità si riflettono le debolezze, le contraddizioni, i sogni di un microcosmo muliebre riscattato dal gioco maschilista, ma non perciò pienamente realizzato. *Gastone Geron*

Nella pagina precedente i protagonisti di *L'anima e la voce*, regia di Giuseppe Lorin; in questa pagina gli interpreti di *Lezioni di potere*, regia di Marco Maltauro (foto: Fabio Lattanzi Anfinoni).

in
Tournée

Tra la Versailles del '600 e l'Arcore del 2000 non corre troppa differenza.

Parola di Paolo Rossi, tornato alla grande alla satira politica. Il folletto del teatro italiano, attingendo l'ispirazione dal *Medico per forza* e da *Tartufo*, si calca in testa il parruccone del dottor Sganarelli, medico che si è inventato da sé, e che, abile come un venditore di tappeti, spaccia per oro un'arte medica che è tutta fumo. Senza nominarlo neppure una volta, chi Sganarelli sia è inconfondibile da subito e la sua poltrona azzurro Nazionale lo conferma. Non basta? Il suo braccio destro, il fido Previto è discendente di Truffaldino, e che volete di più... Rossi e la sua Compagnia del Teatro di Rianimazione, giocando a sprazzi la carta coraggiosa dell'improvvisazione, rendono omaggio ai Comici dell'Arte, maestri in questo, sbarcati in Francia, e a cui l'accorto Molière rubò il mestiere; perché è questo verbo, "rubare", che regge le fila di tutta la storia. Salatissime, appunto, le cure di Sganarelli che si è formato su manuali di anatomia politica, placebo che funzionano a meraviglia, basta crederci, perché per uno Sganarelli che fa il furbo, ci sono tanti Orgone sciocchi e creduloni. C'è un problema? E lui ha in tasca la ricetta: facciamo un esempio, per creare un milione di posti di lavoro, basta licenziare un milione di vecchi lavoratori. Lui la sa tanto lunga perché è già stato tutti noi, così che può permettersi di insegnare la lezione a un ignaro discepolo (prelevato dal pubblico, in compagnia di qualche altro spettatore), alter ego che prenderà il suo posto quando due carabinieri arriveranno a sequestrare tutta la baracca. Mentre Sganarelli, e qui il



Paolo Rossi e Molière

QUANDO LA SATIRA porta la parrucca

gioco sottile che Rossi trama con il pubblico è significativo, la farà franca. Siamo nella società dello spettacolo, e un motto di spirito, un sorriso, assolve da anni di canagliate. Uno spettacolo strepitoso, ideato da Rossi, con Maria Consagra e Carlo Giuseppe Gabardini che in scena è un vero fenomeno. Le musiche che spaziano dal barocco a Bob Marley, sono di Emanuele Dell'Aquila che le suona alla chitarra assieme ad altri "musicistattori": Rufin Doh Zeyenouin, al tamburo, energico e convincente nel ruolo che nell'ortodossia molieriana sarebbe di Leandro, e la brava Laura Bombonato, al violino, come moglie di Sganarelli, composta in un rigore polacco. Tra i movimentati siparietti e i bizzarri attrezzi di scena di Sergio

Tramonti, inguainati negli azzeccati costumi simil-epoca di Elisabetta Gabbioneta, ecco ancora, di pronta comunicativa Debora Villa, la stralunata Lucinda, mentre a Valentina Ferrante l'arduo compito di consolare il di lei padre (Carlo Giuseppe Gabardini) nell'ora del clistere. Infine Paolo Rossi, che questa volta si è cucito addosso anche i panni di regista, fulminante nei suoi monologhi, un assoluto padrone di scena che conduce lo spettacolo sondando attimo dopo attimo il polso alla platea, non da medico, s'intende, ma da attore-autore in ogni poro della pelle. Così - come se già non lo sapessimo - impariamo che la ciarlataneria porta in alto, molto in alto, e là adagia l'eletto (a maggioranza, è vero), per quattro anni ancora, tutti interi. *Anna Ceravolo*

QUESTA SERA SI RECITA MOLIÈRE, ideato da Paolo Rossi con Maria Consagra e Carlo Giuseppe Gabardini. Regia di Paolo Rossi. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Elisabetta Gabbioneta. Musiche di Emanuele Dell'Aquila. Con Laura Bombonato, Emanuele Dell'Aquila, Rufin Doh Zeyenouin, Valentina Ferrante, Carlo Giuseppe Gabardini, Paolo Rossi, Debora Villa. Prod. a.gi.di, MILANO.



Tanto per cominciare, un merito, grande, Paolino Rossi ce l'ha: quello di avere aperto le porte del Teatro Strehler, che stava diventando il salotto buono della nuova Milano bene, a un pubblico autenticamente popolare, *sanculotti* leoncavallini compresi. E poi Paolino è stato davvero bravo nel cucirsi addosso, sotto un parruccone secentesco, la parte del flebotomo Sganarelli ricavata da un *mix* fra il *Medico per forza* e il *Tartufo*. E bravi sono i suoi compagni, in particolare il Gabardini, che è uno sciocco Orgone giustamente sevizato alla fine, per la sua credulità, con un gran clistere, e Debora Villa che dà tocchi surreali alla svaporatissima Lucinda, figlia del suddetto, e Rufin Doh Zeyenouin, Leandro di colore che si scatena al tamburo.

Neppure mi interessa, qui, parlare della cifra stilistica dello spettacolo, del suo impasto ludico-barocco che sovrappone *à gogo* sul duplice plot molieresco disparati elementi ricavati da Plauto, dalla Commedia dell'Arte, dall'*Ubu Re* di Jarry, da Fo e dai Legnanesi dei tempi di Musazzi. Tutto questo fa parte da sempre delle alchimie attoriali dell'ex perito chimico Paolo Rossi.

No, il problema secondo me è un altro. È proprio nell'uso di Molière per parlare non di Sganarelli ma di

Berlusconi, per dire non della credulità di Orgone, ma della dabbenaggine degli italiani che hanno votato il Cavaliere. È nell'uso (che è diventato abuso) della metafora e dell'allegoria per descrivere, con garanzia di impunità, la realtà d'oggi. Anche la satira va in scena *en travesti*. Il medico ciarlatano di Molière per raffigurare - con il giuoco del travestimento per l'appunto - Silvio Berlusconi.

So bene che il teatro comico vive anche di metafore e allegorie, ma non si sta esagerando? Per dire pane al pane, avrei preferito che Paolo Rossi entrasse con gran fracasso satirico alla corte di Berlusconi senza il parruccone di Molière. Il quale non aveva bisogno, lui, di travestimenti per mettere alla berlina furbi, ipocriti e corrotti, tanto che a Versailles aveva dovuto subirne di cotte e di crude, dalle accuse di empietà dei cortigiani alla censura del re per il

Tartufo. Con *Questa sera si recita Molière*, invece, tutti contenti. La sinistra (per meglio dire, quanto resta di essa), che va in estasi quando Paolino-Sganarelli grida come un Ubu Re «è miooo!», intendendo con questo la brama di potere di Colui che sapete, che ha messo le mani su un «paese così» dopo aver promesso «lavoro e gnocca per tutti». E i sostenitori di Berlusconi, il quale ha capito - vedi l'*affaire* Ronconi a Siracusa - che la longevità dei politici, con i tempi che corrono, è nelle mani dei comici che li strigliano più che dei candidati al Lecchino d'Oro come Emilio Fede. Insomma, Paolo

Rossi, via la parrucca e manifesta la tua verve satirica senza metafore e allegorie. Come faceva Molière.
Ugo Ronfani



Paolo Rossi, alias dottor Sganarelli, in *Questa sera si recita Molière*.

L'amore secondo Duras

L'UOMO ATLANTICO e LA MALATTIA DELLA MORTE, di Margherite Duras. Con Licia Maglietta, anche regista. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

Con *L'uomo Atlantico* Licia Maglietta, brava attrice napoletana fra cinema e teatro, riprende dal limbo *post-mortem* (1996) il teatro di Marguerite Duras. Di cui in Italia abbiamo soltanto una visione parziale: quella della narratrice nostalgica dell'Indocina delle origini (*Una diga sul Pacifico* e *L'amante*, portato sugli schermi), della sceneggiatrice del già mitico film di Resnais *Hiroshima mon amour*, della regista di film d'essai e, dopo gli anni '80, dell'autrice di testi teatrali di dolenti memorie sentimentali, di voci avvolte dalla solitudine e di tesi silenzi: quelli che accompagnarono il suo naufragio conclusosi con la dipendenza dall'alcool. Tranne la proposta, anni orsono, di *Suzanne Andler* da parte dello Stabile di Genova, protagonista Andrea Jonasson, l'opera teatrale della Duras è ancora da noi poco conosciuta.

Con *L'uomo Atlantico* (in collage con il più ampio, iniziale *La malattia della morte*) siamo invece agli esiti letterari della Duras più astratti ed estenuati: la doppia confessio-

ne di una straniera in amore, ansiosa e passiva nello stesso tempo; una donna che evoca un amore mercenario dove la passione scade nell'assenza, fra Eros e Tanathos. Mentre *L'uomo Atlantico* è come una romanza triste su un amore finito, nonostante i lampi di un esasperato erotismo.

Su un fondale di verdi e azzurri alla Mondrian, fra sonorità jazzistiche e marine, Licia Maglietta è una sorta di geisha occidentale che celebra, sostenendosi con malinconici sorrisi, la vuota cerimonia dell'amore. C'è nella sua interpretazione una partecipazione intensa e straniata nello stesso tempo; c'è una coloritura francese dei giochi di memoria fra Robbe Grillet e Prévert, e c'è la "pétite musique" della pagina della Duras: ma noi l'abbiamo preferita, Licia Maglietta, nel più carnale, bruciante *Delirio amoroso* che aveva tratto dai versi della Merini. *Ugo Ronfani*

Il 1984 di Berlusconi

STANZA 101, da *1984* di George Orwell e da *Una storia italiana* di Silvio Berlusconi. Adattamento e regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Nicoletta De Martino. Musiche di Paolo Coletta. Con Francesco Silvestri, Rosario Spamo, Imma Villa, Enrico Basile, Elena Cepollaro, Andrea de Goyzueta,

Giovanni Del Prete, Micol Di Perri, Camilla Fava del Piano, Giulia Mensitieri, Francesca Ponzio, Margherita Romeo, Marco Rossano, Fabio Rossi, Massimiliano Rossi. Prod. Vesuvioteatro - NAPOLI.

Si mettano insieme i drammatici contenuti del romanzo *1984* di George Orwell, quelli deliranti di *Una storia italiana*, l'opuscolo elettorale imposto da Silvio Berlusconi a tutta la nazione nell'ultima campagna elettorale, quelli raccapriccianti, per l'inaudita violenza, d'un video inedito che documenta momenti della manifestazione "no global" di Genova ben più scioccanti di quelli diffusi dai mass media. Si condisca il tutto con motivetti da *karaoke* intonati da prestanti maggiordomi e procaci cameriere su pattini a rotelle, in tutto e per tutto somiglianti alle veline televisive: il risultato sarà *Stanza 101*, l'audace e provocatorio spettacolo proposto al Teatro Elicantropo di Napoli da Carlo Cerciello. I venti spettatori previsti per ogni replica vengono introdotti dall'inquietante "personale di servizio" - che scandisce ossessivamente l'irritante racconto biografico del premier di Forza Italia - in una lugubre stanza da pranzo, appesantita da drappaggi color porpora, specchi e dipinti: qui, seduti intorno a un tavolo rettangolare, ricoperto da una tovaglia "illustrata" con pietanze d'ogni genere, assistono all'estenuante tortura psicologica di O'Brian su Winston. Una tortura che sembra il risultato della reazione chimica fra la filosofia del controllo totale temuta da Orwell e la convinzione del regista napoletano di vivere in una realtà sociale e politica pericolosamente somigliante a quella descritta dall'autore inglese. L'angosciosa suggestione determinata dalla scenografia, ma anche dagli allegri coretti in stridente contrasto con la drammaticità delle situazioni proposte, sortiscono l'effetto desiderato: quello di colpire allo stomaco il pubblico e di risvegliare le coscienze addormentate. *Stefania Maraucci*

In basso Francesco Silvestri e Rosario Spamo in *Stanza 101*, regia di Carlo Cerciello (foto: Orfeo Soldati).



Jourdain turco napoletano

IL BORGHESE GENTILUOMO, di Molière. Traduzione di Gianfelice Imbarato e Lorenzo Salvetti. Regia di Lorenzo Salvetti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Santuzza Cafì. Musiche di Lino Cannavacciuolo. Con **Pepe Barra**, Clara Bindi, Umberto Bellissimo, Gino Monteleone, Patrizio Trampetti, Massimo De Matteo, Marcella Vitiello, Sonia Prota, Federica Aiello, Luigi Cesarano, Luca Saccola, Roberto Giordano. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI - Teatro Augusteo, NAPOLI.

Monsieur Jourdain, un turco napoletano. Perché si tinge, senza strafare, di un colore e d'un clima partenopei il *Borghese gentiluomo* di Molière firmato da Lorenzo Salvetti. E non poteva essere altrimenti, con Pepe Barra nella parte del ricco commerciante che sogna e insegue la nobiltà, in maniera maniacale e grottesca, e che, alla fine - per finta - viene farsescamente elevato al rango di dignitario d'Oriente. Anche altri attori di questo *Borghese* sono napoletani: una battuta di Coviello-Umberto Bellissimo ci rivela, poi, che qui la vicenda di Jourdain è stata trasferita sulle sponde del Golfo di Napoli.

Affiancato da Clara Bindi, nei panni di una spiccia, rude, aggressiva Signora Jourdain, Pepe Barra è il perno, il mattatore di un gioco scenico colorito e fastoso - a dispetto della scena nuda e spoglia - tutto piegato al fine del divertimento, un gioco estroso e segnato da una accentuata leggerezza. Tanto che alcune scene di questo *Borghese*, come quella finale del trionfo di Jourdain in salsa turca, diventano come una inconsistente, astratta quanto festosa fantasmagoria. A volte, in questa commedia, si è cercata e trovata una poesia particolare, nascosta. Qui, invece, si ammirano senza molte implicazioni la bravura, i mezzi di attore comico davvero a tutto tondo di Barra, che approfitta solo con discrezione della natura di commedia con musica del *Borghese gentiluomo*

per poter cantare (che sa fare bene quanto recitare). Semmai, è dato cogliere con una certa chiarezza il contrasto tra la follia candida e indifesa di Jourdain che rincorre il belmondo e la cultura, e la voce della realtà - impietosa - con cui parlano la moglie e la domestica Nicoletta. Tutti più che all'altezza gli attori: ed è uno dei punti di forza dello spettacolo, dai classici Gino Monteleone (Dorante) e Sonia Prota (Dorimene) a Umberto Bellissimo (Coviello), quasi un secondo protagonista. Degni di menzione (c'era da dubitarne?) i costumi, non ovvi, della Cali. *Francesco Tel*

Penultimo Beckett

PENULTIMI, da Samuel Beckett. Progetto e regia di Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo Venò. Elaborazione testi di Antonello Cossia. Scene di Raffaele Di Florio. Costumi di Stefania Virgulti. Musiche di Riccardo Venò. Con Enrico Barbaro, Salvatore Cantalupo, Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo Venò. Prod. Nuovo Teatro Nuovo - NAPOLI.

Silenzio, penombra, inquiete presenze capaci di definire con i loro movimenti lenti e reiterati un non-luogo «vasto abbastanza per permettere di cercare invano, abbastanza limitato perché ogni fuga sia vana». Un ambiente ovattato, come immerso in una sorta di liquido amniotico, territorio di colloqui col niente, d'interrogativi taciuti, di lamenti assoluti articolati da creature penultime, accompagnatrici della quotidiana discesa verso il nulla. Vestirsi, svestirsi, entrare in un sacco, uscirne, mangiare carote con gusto, sputarle con ribrezzo, guardare l'ora, pettinarsi, spazzolarsi i denti: sono le azioni compiute da queste creature sotto lo sguardo d'occhi vigili e d'orecchie che ascoltano senza rispondere. Così i gesti e i pensieri di *Respiro*, *Atto senza parole II*, *Parole e musica*, *Va e vieni*, *Quad*, *Cosa Dove* - i drammi brevi che Antonello Cossia, Raffaele Di Florio, Riccardo

Venò hanno scelto, con sensibilità e intelligenza, per evidenziare la circolarità e l'attesa che pervadono la visione beckettiana del mondo e della vita - si susseguono senza sosta e ci dimostrano che niente è definitivo. Ogni accadimento, come animato da un soffio vitale, determina un nuovo inizio e alimenta la speranza in ciò che ancora potrà accadere. Le bellissime musiche di Riccardo Venò scandiscono i passaggi della profonda esplorazione della coscienza proposta (ma sarebbe più corretto dire indotta) da questo spettacolo, capace come pochi di far riflettere sulla fallibilità della condizione umana e, soprattutto, sulla necessità di convivere con essa. *Stefania Maraucci*

Ridicoloso Pulcinella

RIDICOLOSE AVVENTURE DI PULCINELLA PETITO, da *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* e *Nu surdo*, *ddue surde*, *tre surde*, *tutte surde* di Antonio Petito. Drammaturgia e regia di Renato Carpentieri. Scene di Geppino Cilento. Costumi di Annamaria Morelli. Con Renato Carpentieri, Patrizia Di Martino, Francesco Procopio, Lello Serao. Prod. Libera Scena Ensemble, NAPOLI.

La chiave di lettura migliore per affrontare la complessa e, spesso, insidiosa drammaturgia pettiana, tutta dimensionata sulla pratica scenica, è sicuramente quella capace d'esaltarne proprio i caratteri di straordinaria teatralità. Se n'è mostrato particolarmente consapevole Renato Carpentieri con le *Ridicolose avventure di Pulcinella Petito*, presentate nell'ambito di Emergenze, la bella rassegna organizzata da Libera Scena Ensemble insieme con Vesuvio Teatro. I due testi proposti - *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* e *Nu surdo*, *ddue surde*, *tre surde*, *tutte surde* - non si possono ascrivere né al filone delle parodie, né delle pièce fantastiche, né dei testi che si confrontano con la modernità scritti dall'autore-atto-

re napoletano. Si tratta, piuttosto, di opere che si potrebbero definire ai limiti del surreale e dell'assurdo se si pensa a tutto ciò che riesce a introdurre il protagonista, ovvero l'intramontabile Pulcinella. È infatti la sua perenne disponibilità a essere tutto e il contrario di tutto - ozioso o attivo, imbroglione o galantuomo, intelligente o cretino, finto intelligente o finto cretino, distinto o trasandato, cinico o sentimentale - ad aprire i possibili spazi fantastici che continuano, a distanza di secoli, ad appassionare il pubblico. Gli equivoci relativi alla paternità d'un neonato, nella prima parte dello spettacolo, e l'irragionevole pretesa d'un padre sordo di maritare la figlia con un giovane affetto dalla stessa patologia, nella seconda, offrono ai protagonisti - che si muovono tra astratte e originalissime architetture di legno - la possibilità d'esprimere tutta la loro versatilità interpretativa. A cominciare dallo stesso Carpentieri, sempre esilarante sia quando interpreta un cantiniere iracondo e violento, sia quando veste i panni d'un anziano svampito e inconcludente; per non parlare di Lello Serao e Francesco Procopio letteralmente irresistibili - per comicità e affiatamento - nei loro lazzi verbali e mimici. *Stefania Maraucci*

Rock duro per Bertolt

BRECHT'S DANCE, di Gianluigi Gherzi e Salvatore Tramacere. Regia di Salvatore Tramacere. Scene di Lucio Diana e Luca Ruzza. Con Ippolito Chiarello, Silvia Ricciardelli, Sabrina Daniele, Silvia Lodi, Fabrizio Pugliese,

Franco Saccomanno e Raiz. Prod. Cantieri Teatrali Koreja, LECCE.

Rileggere Brecht alla luce di una problematica contemporaneità è lo sforzo che Koreja e il regista Salvatore Tramacere compiono nel nome di un autore segnato per sempre dall'etichetta di massimo esponente del teatro politico. Un'operazione, questa di *Brecht's dance*, che si affida alla forza di una parabola, quella di un "eroe" del nostro tempo alle prese con una difficile iniziazione, con un cammino sulle vie instabili e confuse di un oggi orfano di ideologie e valori. Eccoli giovane Baal immerso in un mondo indefinito, sospeso in ritmi e colori da discoteca mentre le azioni sono sfiorate da atmosfere da tragedia greca e bagliori barbarici o come Mackie Messer alle prese con gli intrighi della Signora Peachum in un frammento dell'*Opera da tre soldi* che, giocato tutto in proskenio su di una scenografia-parete, ne rivela la fragilità e la ricerca di una personale crescita. E, infine, il raggiungimento della saggezza quando, crollata in un momento da gran teatro la scena, tocca al giudice Azdac de *Il cerchio di gesso del Caucaso* decidere del destino di un ragazzo conteso tra due madri. Tre momenti rielaborati con Gianluigi Gherzi, da sempre attento ai linguaggi giovanili, che riscoprono la forza di una drammaturgia con una grande propensione alla poesia. Diviso tra suggestioni nervose che cercano la loro colonna sonora nel rock più duro della prima parte per approdare infine ad astrazione e incantamenti

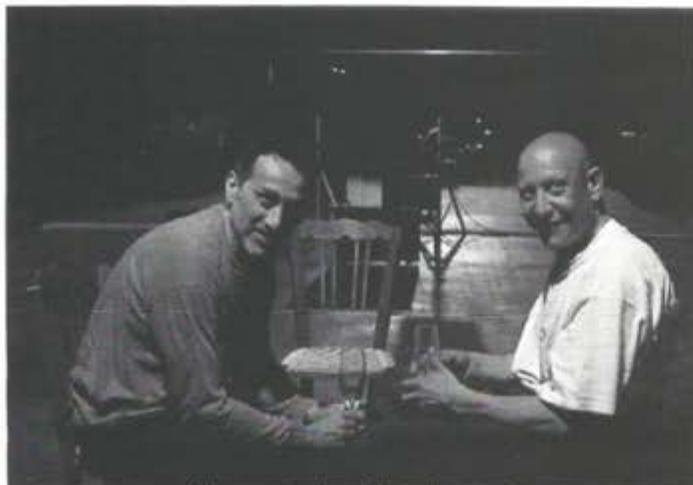
orientali, lo spettacolo si avvale, oltre che di un gruppo di efficaci interpreti, anche di una star della musica più impegnata come Raiz degli Almamegretta. Una presenza coinvolgente e sensuale che fa da raccordo e sintesi e che

garantisce a queste danze brechtiane - che segnano l'inizio di un rinnovato interesse della nostra scena per l'autore - l'irrompere di un fascino indefinibile e iconico esplicito non solo come interprete dei celebri songs di Kurt Weill, *La canzone di Mackie Messer* e *Jenny dei pirati* in versioni inedite e come mai prima ascoltate. *Nicola Viesti*

Ricordi di vita e di vino

AMICI, di Nino Romeo. Regia di Nino Romeo. Musiche di Franco Lazzaro. Luci di Claudio Pirandello. Con Fiorenzo Fiorito, Pietro Montandon, Nino Romeo. Prod. Gruppo Iarba, CATANIA.

Il Gruppo Iarba di Nino Romeo e Graziana Maniscalco finalmente ha un proprio spazio teatrale, Camera Teatro Studio, inaugurato con un testo dello stesso Romeo, *Amici*, "Premio Candoni 2001" per la drammaturgia. La pièce, in lingua e in vernacolo, procede per frammenti in un arco di vita che va dal '68 ai giorni nostri e a ogni incontro, sei in tutto, i due amici Salvo (Fiorito) e Turi (Montandon) ripercorrono le loro esistenze scandendone le tappe più salienti accanto a un bicchiere di buon vino, che viene offerto da un terzo amico, Tatò (Romeo), che s'aggira tra loro come una presenza metafisica. Al primo incontro, a torso nudo come in un ring, i due amici hanno diciotto anni e parlano più dei difetti dei padri che dei propri in uno slang colorito e sporcaccione fra canzoni di De André, da *S'i fosse focu* di Cecco Angiolieri, a quelle tratte da *Creuza de ma* e *Le nuvole*. Salvo diventerà un avvocato di grido, Turi un pittore stimato. E allo stesso modo come il Greco di Tufo cede il passo all'Amarone e il Marsala s'insinua fra la Malvasia di Lipari e il Picolit, anche le loro vite procedono. Salvo s'è sposato, Turi no. Entrambi hanno militato in partiti di sinistra e ne sono usciti con le ossa rotte e adesso, a cinquant'anni



Ivanov di Cechov

NEKROSIOUS per italiani

Cosa possiamo chiedere di più a uno spettacolo? Annunciato con i contorni dell'evento, questo *Ivanov* non ha deluso le attese, proponendo una suggestiva, quanto efficace, fusione tra le intenzioni sempre geniali – ancorché espresse con un tratto assolutamente riconoscibile – del lituano Eimuntas Nekrosius e la prova di una compagnia formata esclusivamente da attori italiani. La curiosità principale prima di entrare in sala era proprio questa: quale sarebbe potuto essere il grado di adesione della compagnia alla poetica, intransigente nei principi, di Nekrosius. Ebbene, le quattro ore e mezza di spettacolo hanno fugato ogni possibile dubbio, ogni piccola perplessità. La messinscena – pur con punte di eccellenza e altre interpretazioni meno incisive, ma pur sempre adeguate – nel complesso ha saputo rispondere alle esigenze dei principi fisico-recitativi che ne costituivano la base. Missione compiuta, dunque, e anche con la lode.

La vicenda – tipicamente cechoviana, anche se di un autore agli inizi della sua carriera – racconta il tracollo umano e psicologico del protagonista, Ivanov appunto, della sua famiglia e anche della società in cui vivono. All'interno della trama si inseriscono il matrimonio di Ivanov, sposato con Anna, malata e innamorata di lui sino alla fine, e la sua passione, una relazione vissuta con intensità, con la giovane Sasha, secondo lui in grado di ridargli quegli slanci vitali che l'uomo sta perdendo. Una passione che, però, non impedirà al destino di far correre gli eventi a suo piacimento. Lasciando giustamente su un piano lontano, e pertanto non percepibile, il giudizio morale su Ivanov, Nekrosius costruisce la sua azione, fatta insieme di parole, immagini e musiche (di Andrius Mamontovas, già protagonista di *Amleto*) che commentano, senza abbandonarlo mai, ciò che avviene sulla scena. C'è un abbozzo di scenografia, una costruzione stilizzata e coperta di corde, i caratteri sono quelli dei personaggi ma amplificati, ci sono come eterno ritorno gli elementi primordiali (acqua, fuoco e legno), ci sono gesti continui, ciascuno con il suo senso preciso. Segni di uno scavo implacabile nel testo. E soprattutto ci sono tre momenti che da soli valgono più di tanti spettacoli: la morte di Anna, che smette di colpo di parlare e si getta con un salto laterale, disarticolata, tra le braccia del marito, e i due finali di atto: il primo con un vetro che cade dall'alto e sinistramente si infrange al suolo, il secondo con una ventina di attori in scena a simulare il tratto nero della morte che falcia le esistenze.

Tra le interpretazioni vanno segnalate l'indomito Ivanov di Francesco Biscione, la fragile e innocente Anna di Mascia Musy e le caratterizzazioni di Paolo Musio e Stefano Lescovelli che ben rendono l'idea di un universo alla fine.

Pierfrancesco Giannangeli

IVANOV, di Anton Cechov.
Traduzione di Vittorio Strada. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gultiajeva. Luci di Andrius Jankauskas. Musiche di Andrius Mamontovas. Con Francesco Biscione, Mascia Musy, Stefano Lescovelli, Paolo Musio, Barbara Valmorin, Aisha Cerami, Vito Favata, Alvia Reale, Alessandro Lombardo, Fortunato Cerlino, Ursula Bachler, Raffaele Vangale, Alberto Cracco, Greta Zamparini, Corinna Lo Castro, Anna Lisa Amodio, Patrizia Romeo. Prod. Teatro di ROMA e Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

In
Tournée

ni, continuano a vedersi e a raccontarsi ancora qualcosa che era loro sfuggita. Come il suicidio del loro amico Tatò che continua ad aggirarsi tra loro, parlando solo delle proprietà organolettiche e dei termini fantasiosi dei vini o di quei giochi sessuali iniziatici messi in atto assieme a Turi escludendo Salvo che s'arrabbia a distanza di tanti anni. Adesso i due sono lì a leccarsi le ferite, a lavarsi a vicende i torsi nudi, Salvo a cercare di salvare la pelle da un cancro, Turi a cercare un nuovo rapporto con un figlio ventenne avuto da una tale Jaqueline in gioventù. S'incontreranno ancora Turi e Salvo, a raccontarsi tutto ma proprio tutto come sanno fanno gli amici veri davanti a un bicchiere di vino. Molto bravi i due attori catanesi, Fiorenzo Fiorito e Pietro Montandon, in grado, in alcuni momenti, di suscitare emozioni, assieme chiaramente a Nino Romeo che si è ritagliato per sé il ruolo di Tatò. *Gigi Jacobbe*

Nella pagina precedente gli interpreti di *Amleto* di Nino Romeo; in basso una scena di *Ivanov*, regia di Nekrosius.





trilogia di Ronconi

LE RANE

del nostro scontento

di Claudia Cannella

PROMETEO INCATENATO, di Eschilo. Traduzione di Dario Del Corno.

BACCANTI, di Euripide. Traduzione di Maria Grazia Ciani.

RANE, di Aristofane. Traduzione di Raffaele Cantarella. Regia di Luca Ronconi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi. Luci di Gerardo Modica. Musiche di Paolo Terni. Con Franco Branciaroli, Emanuele Vezzoli, Luciano Virgilio, Warner Bentivegna, Laura Marinoni, Stefano Santospago, Galatea Ranzi, Massimo Popolizio, Giovanni Crippa, Riccardo Bini, Luciano Roman, Massimo De Francovich, Antonello Fassari, Domenico Bravo, Maurizio Guelli, Annamaria Guarnieri, Francesco Colella, Mauro Malinverno, Franca Penone. Prod. Inda, SIRACUSA - Piccolo Teatro di MILANO.

in
Tournée

do piano qualsiasi commento sul significato e sulla riuscita dei tre spettacoli.

Prima domanda: che cosa unisce, nella scelta ronconiana, *Prometeo*, *Baccanti* e *Rane*? Tutti e tre i testi parlano del rapporto fra gli dei e gli uomini, in una sorta di *escalation* al contrario in cui prima gli uomini vengono avviati da un semi-dio al progresso, poi (sempre da un dio) puniti per il loro pragmatismo razionante che rifiuta l'ebbrezza incontrollabile dei riti dionisiaci e infine messi alla berlina come corrotti e immorali sempre dallo stesso dio, Dioniso, *arbiter*, nelle *Rane* di Aristofane, di un agone tragico tra Eschilo, campione della tradizione conservatrice, ed Euripide, rappresentante dell'innovazione blasfema e corrotta. E i due sono anche gli autori rispettivamente del *Prometeo* e delle

Due mesi dopo il putiferio scatenato dalle *Rane*, cosa resta della titanica impresa ronconiana di allestire tre spettacoli al Teatro Greco di Siracusa? Un paio di liete sorprese: che Aristofane, a distanza di 2400 anni, non è poi così irrepresentabile e che il teatro torna a suscitare polemiche e dibattiti da prima pagina, seppur di miserrima durata. Della polemica sui famigerati cartelloni rappresentanti Berlusconi, Fini e Bossi nell'Ade scalchignato delle *Rane*, rimossi dal regista dopo i "consigli" censori di un paio di graduati forzisti, si è già parlato ampiamente. Tanto ampiamente da far passare in secon-

Baccanti. Annodando tra loro questi fili, Ronconi ha creato una sorta di percorso "pasoliniano" sulla perdita del senso del sacro, ma anche dell'etica e della morale, nella *polis* ateniese (e forse non solo in quella) minata, nel V secolo a.C., dal degrado politico e preda, insegna il grande Comico, di demagoghi e sofisti.

Parco questa volta di macchinerie e scenografie, solo nel *Prometeo* Ronconi piazza a un lato dell'orchestra una gigantesca statua del dio semi-sdraiato e sofferente dalla cui testa, a diversi metri d'altezza, recita, accovacciato su un predellino, Franco Branciaroli. Gigione più che mai, egli si

fa comunque perdonare per la sorniona ironia (che non disdegna qualche virtuosismo vocale alla Carmelo Bene) con cui tratteggia, praticamente immobile, un Prometeo vecchiotto ma indomito. E quella della vecchiaia è la cifra estetica che segna un po' tutti i personaggi dell'antica generazione divina, dal coro delle Oceanine (vecchie zie in parrucca e abito bianco fine '800) a Oceano (un Bentivegna in forma smagliante), mentre i nuovi dei guidati da Zeus, che non perde occasione di usare il potere recentemente conquistato per violare ogni principio di giustizia, sono giovani cinici e pragmatici come l'Ermes di Stefano Santospago. Ma il lungo "monologo" (questo è alla fin fine il *Prometeo*) del semi-dio, che pure si sarebbe prestato a un gioco di rimandi con l'oggi, scorre invece piatto e statico, scandito dagli interventi dei suoi "visitatori-spalla" (tutti bravi, Marinoni compresa, nel ruolo di lo donna-mucca invasata, tra il punk e il dark, per vendetta di Era come al solito cornificata da Zeus).

Stessa perplessità per le *Baccanti*. Spettacolo elegante, ben impaginato, di sobria lunghezza (due ore scarse) e ben recitato da alcuni soliti noti (Popolizio, Bentivegna, Virgilio, Roman, Guarnieri ecc.), si va a inscrivere, senza infamia e senza lode, nell'albo d'oro dell'Inda. E non basta il coro delle Baccanti, tutte incinte, in abiti da Sicilia agreste anni '50, così come gli uomini della città in doppiopetto e borsalino da mafiosi *d'antan* o Penteo dal "virile" look militaresco contro un Dioniso suadente e crudele dalle lunghe e femminee chiome bionde. E neanche bastano i rumori della città e del traffico amplificati e volutamente portati dentro lo spettacolo come segni dell'inquietudine della polis. La regia di Ronconi è assolutamente neutra, gradevole ma insignificante come tante messinscena che passano sulle antiche pietre del Teatro Greco. Per ritrovare qualche segno caratteristico del regista bisogna arrivare alle *Rane* dello scandalo. Ecco

allora un Dioniso ciociaro, panciuto e scorreggione, approdare, alla ricerca del poeta "salvatore" della polis, in un Ade simile a una discarica di carcasse d'auto e popolato di baldracche e loschi figure. Neutralizzate le rane petulantanti capeggiate da una divertita Annamaria Guarnieri, il dio e i suoi compari imbastiscono il confronto tra Eschilo ed Euripide. Opportunamente rispolverato da Ronconi, il testo di Aristofane mostra di avere ancora ingranaggi ben funzionanti, sia nel meccanismo comico-farsesco sia sul versante politico. Tanto che forse i famigerati cartelloni con le effigi dei nostri governanti, dei quali rimanevano solo le cornici vuote, non sarebbero stati neanche necessari per cogliere le pieghe (o piaghe) attuali del discorso del coro contro i politicanti corrotti e i *parvenu* del potere, culminante con l'invito a «tornare a servirsi delle persone perbene». Ma la sgradevolezza dell'episodio e il gioco delle parti assai penoso, che ha coinvolto tutti, nessuno escluso, non riesce comunque a cancellare la convinzione che una manciata di mesi per preparare due tragedie e una commedia sono davvero pochi, per chiunque, anche per l'instancabile Luca Ronconi. ■

Racconto sgrammaticato

IL RACCONTO D'INVERNO, di William Shakespeare. Traduzione di Agostino Lombardo. Regia di Roberto Guicciardini. Scene e costumi di Pietro Carriglio. Canzoni di scena di Bruno Coll. Luci di Franco Caruso. Con Giulio Brogi, Pamela Villaresi, Gianni De Lellis, Gianna Giachetti, Virgilio Zernitz, Marco Marelli, Franco Scaldati, Fiorenza Brogi, Gabriele Parrillo, Antonio Silvia, Stefania Giambona, Mario Parlagreco, Antonio Fermi, Caterina Marciànò, Elena Pistillo, Massimiliano Davoli. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO, in collaborazione con Ear, Teatro di MESSINA.

È una «favola triste per l'inverno» come quella che il piccolo Mamillio

chiede alla madre Ermione, quest'opera dell'ultimo Shakespeare, un racconto sulla tirannia dei padri e sulla clemenza del tempo che fa perdere e poi ritrovare. È un testo enigmatico che finisce in letizia ma conta due morti e una sola resurrezione. Difficile da fare perché c'è un Otello che si chiama Leonte che come s'accende di improvvisa e furibonda gelosia, e manda a morte l'intera sua famiglia e tenta l'assassinio del suo migliore amico, creduto amante della moglie, così improvvisamente se ne pente. Nessuno Jago che lo attizzi. Arduo trovare la ragione di questa tirannica gelosia, se non, forse, nel fatto che nelle favole non c'è bisogno di ragioni. Passano sedici anni e ciò che si era creduto perduto si ritrova: la figlia Perdita, l'amico Polissene e la consorte, una statua che miracolosamente riprende vita. Insomma è Shakespeare, certo, ma non è un testo che comunque lo fai ti arriva, possiede un mistero che va indagato con grazia e poesia. L'impressione, invece, che lascia la messinscena di Guicciardini - un regista solitamente raffinato - è quella di un tema svolto senza linee guida, con una sintassi elementare e goffa, errori di grammatica e una sostanziale povertà di contenuto. Innanzitutto non si capisce il perché di una ambientazione orientale (gli alti e imponenti pannelli, separé di fili di corda) e dei costumi giapponesi di dubbio gusto, che poi alla fine spariscono per lasciare posto a degli altrettanto inspiegabili frac. Non che bisognasse tenere conto che siamo alla corte del re di Sicilia, conosciamo la disinvoltura geografica di Shakespeare, ma una scelta così caratterizzante deve pur essere giustificata da qualcosa, da una chiave di lettura che apra nuovi significati. Invece appare tutto casuale e gratuito. E la recitazione degli attori (fra l'altro, tutti nomi di livello) peggiora ancora più le cose.

Una scena delle *Baccanti*, regia di Luca Ronconi.

Ognuno va per proprio conto, molti recitano secondo la legge del minimo sforzo e tirano via la parte come a volersi sbrigare in fretta, altri si mostrano più volenterosi ma sono chiaramente privi di un guida, e si arrangiano come possono. Uno spettacolo da dimenticare, molto al di sotto delle capacità dimostrate da questo Stabile. *Roberta Arcelloni*

Sotto la torre di Natàca

GLI ANNI PERDUTI, di Vitaliano Brancati. Riduzione di Margherita Verdirame. Regia di Walter Pagliaro. Coreografie di Donatella Capraro. Scene di Giovanni Carluccio. Costumi di Alberto Verso. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Edoardo Siravo, David Coco, Serena Mazzone, Ileana Rigano, Filippo Brazzaventre, Giovanni Argante, Angelo Tosto, Francesco Guzzo, Santo Santonocito, Fulvio D'Angelo, Natale Russo, Angelo Tosto, Giovanna Centamore, Doriana La Fauci, Cinzia Finocchiaro, Giuseppe Infarinato. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Rincorrono la vita e la luce i protagonisti de *Gli anni perduti*, spettacolo che Margherita Verdirame ha tratto dall'omonimo romanzo di Vitaliano Brancati. Le geometrie delle loro esistenze attraversano uno spazio metafisico di compostezza dechirichiana - pronto a risciversi di continuo fra le grigie pareti mobili (scene di Giovanni Carluccio) - per trovare il punto di fuga prospettico nel grande letto che abita il centro del palcoscenico. È in questo contesto surreale, onirico e accidioso, che si trascinano gli abitanti di Natàca-Catania, morbidamente assopiti nell'abulia nostalgica di un tempo immobile, paralizzato e limaccioso. Un universo pigro e inetto ove spiccano Leonardo (David Coco), Rodolfo (Filippo Brazzaventre) e Giovanni (Giovanni Argante) - fanciullini invecchiati e lamentosi - che si trascinano fra sogni inferti e gravidi di vaghezza, ingannando gli ultimi spasmi di coscienza fra passeggiate, scherzi, crisi di bulimia e vacue pratiche erotiche. A nulla vale l'arrivo, nel

paesino ai piedi dell'Etna, del professor Francesco Buscaino - a cui l'interpretazione di Edoardo Siravo regala i tratti di un imbonitore di illusioni americane - e la sua stravagante idea di costruire una maestosa torre panoramica sulla città. L'euforia invade i pigri natachesi giusto il tempo della costruzione per dileguarsi presto innanzi al cavillo burocratico - di sapore pirandelliano - che ne impedisce l'inaugurazione. Metafora del falso vitalismo e dell'ottimismo che permeava cultura e società del regime fascista, *Gli anni perduti* si erge a inesausta indagine sulla comica insensatezza dell'esistere. La cupa regia di Walter Pagliaro, velata di note comico-surreali, trasferisce sulle figurine di Natàca le livide emozioni che attraversano parte della storia dell'arte primonovecentesca. Potenziano le volute di un tempo che annega su se stesso, travolto dall'inconsistenza della propria automacerazione, le delicate musiche da avanspettacolo di Germano Mazzocchetti e un suggestivo progetto luci che proietta, sul pubblico seduto in sala, la nera silhouette di uno scacco esistenziale, inquietantemente vischioso. *Andrea Vecchia*

Scandalosa Governante

LA GOVERNANTE, di Vitaliano Brancati. Regia di Walter Pagliaro. Scene di Giovanni Carluccio. Costumi di Alberto Verso. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Franco Buzzanca. Con Andrea Jonasson, Pippo Pattavina, Luca Biagini, Francesco Di Vincenzo, Concita Vasquez, Loredana Marino, Pamela Toscano, Pippo Providenti. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

L'Italietta democristiana di cinquant'anni fa poteva restare fulminata nell'apprendere che la protagonista femminile de *La governante* di Brancati era una lesbica.

L'edizione proposta adesso dallo Stabile di Catania, con un'accuratissima regia di Walter Pagliaro, si fa apprezzare per parecchi motivi. Intanto per la straordinaria interpretazione di Andrea Jonasson nei panni della protagonista, consapevole, in tutti i momenti, del dramma che l'attraversa: deve infatti di continuo far convivere la sua omosessualità, che vive come peccato, con la religione calvinista, oltremodo rigorosa che dice di professare. In questo molto è simile al siciliano borghese Leopoldo Platania, trapiantato a Roma, interpretato con ricercata drammaticità da Pippo Pattavina, che, da cattolico non tanto osservante, crede in una famiglia patriarcale, cerca di capire il presente mostrandosi più tollerante ed è tormentato dal rimorso per essere stato, venticinque anni prima, causa del suicidio della figlia. La scena di Giovanni Carluccio si sviluppa su due piani: la parte anteriore ricca di mobili, oggetti e un'infinità di piccole foto e ritratti incorniciati e disseminati sulle pareti è il salone di casa Platania, dove si svolge la vita quotidiana, mentre quella posteriore in cui campeggia un grandissimo specchio mobile, quasi di cristalli liquidi, in grado di deformare ciò che vi si rispecchia con un semplice tocco di mano, rappresenta l'incoscio e tutto



quello che è vietato vedere. Nella casa romana Leopoldo Platania vive con il figlio Enrico (Francesco Di Vincenzo), la nuora ingenuotta Elena (Concita Vasquez) e con i bambini, mai presenti in scena, che dovrebbero essere accuditi dalla governante francese Caterina. Emergono nel lavoro altri due aspetti di non poco conto ancora attuali: le classi subalterne che debbono coprire aspetti mafiosi dei signorotti dove prestano servizio, raffigurate qui dal portiere (Pippo Provvidenti), e la presenza dello scrittore alla moda Alessandro Bonivaglia (Luca Biagini) pronto a saltare addosso alle signore salottiere quanto alle camerierine ben tornite. Il dramma scoppia quando l'elegante Caterina insinua in quella famiglia l'idea che la cameriera Jana (Loredana Marino), che si esprime sempre in dialetto, possa essere omosessuale. Una calunnia che le costerà cara perché più tardi, dopo il licenziamento di Jana e l'assunzione di Francesca (Pamela Toscano), si suiciderà con un cappio al collo e l'impiccagione sembrerà qui una sorta di crocifissione con ai lati iconografie sacre di grande effetto visivo.

Gigi Giacobbe

Le bugie di Peer

PEER GYNT, di Henrik Ibsen. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavalieri. Luci di Simone Raimondo. Con Alessandro Ferrari, Federica Bisegna, Chiaraluce Florito, Vittorio Bonaccorso, Carlo Ferreri, Gianni Salvo, Massimiliano Grassia, Piero Guamera, Davide Sbrogiò, Jenny Lacava, Noemi Condorelli, Marla Barbagallo. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Messina

Medee di Sicilia

Se si stilasse una classifica dei classici più rivisitati, al primo posto risulterebbe di sicuro la *Medea* di Euripide. Forse perché questa mitica figura è come un grosso cristallo dalle facce ancora non tutte svelate. Sappiamo che è una straniera, una barbara, una maga, una donna vendicativa, una folle amante e un'assassina dei suoi figli. In tante altre edizioni la si è vista profuga, terremotata, è stata vestita da attori maschi e, di recente, Emilio Isgrò l'ha dipinta come una donna azteca giunta con Giasone sulle sponde di Messina su un'ipotetica caravella di Colombo al tempo in cui i *conquistadores*, con i loro elmi metallici a forma di pigna, la facevano da padroni sui mari del mondo.

Alessandro Banda e Patrizia Baluci hanno immaginato, invece, una *Medea* rinchiusa in carcere o in manicomio con due colleghe, lì pronta a scontare la pena per il suo doppio esacrando delitto. E se l'originalità della *Medea* di Sebastiano Lo Monaco, all'esordio come regista, risiede nella scrittura di Isgrò (una commistione di italiano e dialetto siciliano con alcuni spagnolismi e un salto di venti secoli più avanti in un tempo decifrabile fra il '500 e il '600), quella della Baluci è figlia di opere maledette del XX secolo e lei stessa è una figurinetta espressionista kirchneriana che si esprime con metriche strascicate alla maniera di Cecchi e Bene, mentre le sue due colleghe sembrano due servette genettiane. C'è ancora da dire che lo spettacolo di Lo Monaco risente molto del suo vissuto d'attore in terra siracusana, evidente in quella scena di Carluccio che riproduce un dirupo del teatro greco ed evidenziabile in quei "sicilianismi", che sventola orgogliosamente sulla scena, rimpicciolendo così la struttura tragica dell'opera. Portentosa è Francesca Benedetti (interprete anni fa a Taormina della *Medea* di Jean Anouilh, con la regia di Beppe Menegatti), prima negli abiti neri d'una lupa verghiana e poi in quelli bianchi d'una sacrificale Medea che andrà a immergersi con i suoi due figlioletti insanguinati in un Mediterraneo purificatore, qui ricreato con effetti di luce nel golfo mistico del Teatro Vittorio Emanuele di Messina. Risultano decontestualizzati quei giganteschi quanto inutili giocattoli che scendono giù dalla graticcia e il biondo Paolo Conticini sarebbe stato un bel Giasone da sfilare in passerella. Una cosa hanno in comune queste due Medee all'origine politeiste e qui invece respiranti d'un monoteismo di tipo cristiano: in quella di Lo Monaco alla fine sfilava una baretta con la Madonna addolorata portata a spalla al suono di musiche oscillanti fra Bregovic e la Balistreri, mentre in quella della Baluci (anche lei con alle spalle una *Me-dea*, col trattino, di Marco Palladini) lei stessa viene caracollata dalle sue colleghe al suono d'una banda musicale.

Gigi Giacobbe

MEDEA, di Euripide. Traduzione di Emilio Isgrò. Regia di Sebastiano Lo Monaco. Scene di Giovanni Carluccio. Costumi di Maurizio Millenotti. Luci di Luigi Ascione. Con Francesca Benedetti, Paolo Conticini, Mimmo Mignemi, Miko Magistro, Adele Spadaro, Massimiliano Vado, Saro Costantino, Maria Rosaria Carli, Simona Celli, Carmen Panarello, Francesca Romana Succi, Andrea Mileto, Federico Sisci. Prod. Teatro di MESSINA.

1° SCHIZZO TRAGICOMICO SU MEDEA: TRAGEDIA E GLORIA DEL NOME DI NOSTRA SIGNORA, di Alessandro Banda. Ideazione e realizzazione artistica di Patrizia Baluci. Con Margherita Smedile, Monia Alfieri, Patrizia Baluci. Prod. Associazione Il diario celeste, MESSINA.



Nella pagina precedente
Andrea Jonasson e
Pippo Pattavina in *La governante*, regia di
Pagliaro; in basso, l'in-
terprete di 1° schizzo
tragicomico su *Medea*,
regia di Patrizia Baluci.



L'itinerario esistenziale di Peer è tutto iscritto nella polarità compresa tra la ricerca di se stesso e la felicità di essere ciò che si è, intimamente sospeso tra la fantasia più sbrigliata e la costruzione di mirabolanti castelli di bugie. Per questo il paesaggio scenico immaginato da Gianni Salvo è astrattamente epurato, vuoto e nel contempo pieno di colori ininterrottamente cangianti e di mille sormontabili ostacoli, tubi di ferro che s'intersecano o si scindono per imporre barriere da varcare con il coraggio della mente, ovvero intrecciati per delineare una casa costantemente presente in scena, luogo dell'anima di inizio e di fine del tragitto. I fantasiosi costumi di Oriana Sessa danno vita a creature dalle dimensioni ora iperboliche e grottesche (la sposa Ingrid e i suoi genitori), ora minuscole e sferiche (i troll), tutte creazioni dello spirito di Peer. Un breve prologo illustra l'imponente galleria di personaggi, egregiamente rese dall'intero cast: le apparizioni simboliche del direttore del manicomio e del fonditore di bottoni (Vittorio Bonaccorso), del passeggero sconosciuto e dell'uomo magro (Carlo Ferreri), o le simmetriche figure femminili, ultima ancora alla realtà, la burbera madre Aase (Federica Bisegna) e la lilliale Solveig (Chiaraluce Fiorito). Tra renne volanti e odalische ammalianti, la vicenda si dipana come uno splendido viaggio nell'animo di Peer, che trova nell'instancabile Alessandro Ferrari un interprete dalla mirabile, commovente fluidità, sensibile ai rapidi mutamenti di temperie sottolineati dagli inserti musicali di Pietro Cavalleri, che sono garbatamente ironici per diventare lancinanti trafitture schubertiane nel momento della catastrofe.

Giuseppe Montemagno

Old times in siciliano

LAMICADUCORI, da *Old times* di Harold Pinter, di Donatella Venuti anche regista. Scene di Franco Lombardo. Luci di Ugo Cassaro. Con Amerigo Melchionda, Maria Milasi, Giuseppe Luciani, Donatella Venuti. Prod. Teatro di Morman, MESSINA.

Harold Pinter e la lingua siciliana. Non riusciamo a immaginare qualcosa di più sideralmente lontano, inconfrontabile, incommensurabile. Tutto ciò che nell'*understatement* inglese è come sepolto, sussurrato diventa – nella vulgata dell'isola – qualcosa di conclamato, esagitato, vocazionalmente risoso. Il siciliano non conosce l'ironia, bensì il sarcasmo: talvolta irrisorio, tal'altra impietoso. Ignoriamo le ragioni che hanno spinto Donatella Venuti a porre mano a un lavoro così impervio e francamente fine a se stesso; ma il risultato, dal punto di vista strettamente lessicale, non è privo di sorprese e godibilità tonali. Anche l'apporto degli interpreti non può che dirsi compiuto, nonostante alcune acerbità e approssimazioni di caratteri. Tutta l'operazione non sfugge, tuttavia, ai limiti del bozzetto caricaturale, con lievi punte di grottesco e vistosi cedimenti laddove il testo di Pinter affonda magistralmente nella miniera delle reticenze, delle verità soggettive, delle menzogne che – col passare del tempo – acquistano spessore di monolite.

Tutto, per la verità, è traducibile, adattabile, trasfigurabile. Una delle più belle edizioni del beckettiano *Finale di partita* risale a una ventina d'anni fa, a opera del palermitano Franco Scaldati e in strettissimo dialetto locale. Ma, in questo caso, i tre *parvenu* di nome Tuzza, Turi e Maria – atteggiati ad annoiati cicisbei della *middle class* – non stanno né in cielo, né in terra. Né a Messina, né in Cornovaglia. Angelo Pizzuto

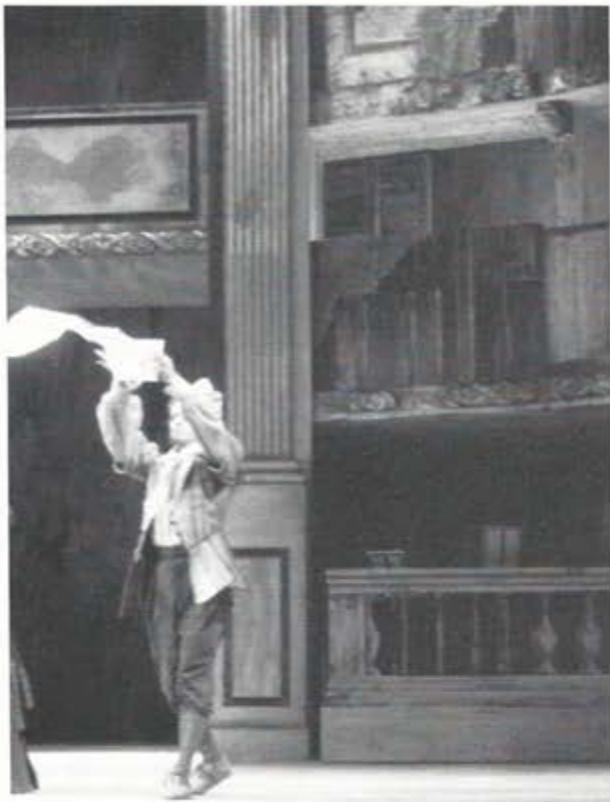


da Milano a Palermo

Tutti da DON

Da Mozart ai pupi di Cuticchio, dalle coreografie di Mats Ek alla prosa di Molière e alle sue riscritture, l'impenitente libertino ha dominato i cartelloni della stagione appena conclusa





sedotti GIOVANNI

DON GIOVANNI, di Wolfgang Amadeus Mozart, libretto di Lorenzo Da Ponte. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Luci di Bruno Ciulli. Maestro concertatore e direttore d'orchestra Gabriele Ferro. Maestro del coro Franco Monego. Con Michele Pertusi, Natale De Carolis, Anna Caterina Antonacci, Eva Mei, Raúl Giménez, Cinzia Forte, Fabio Maria Capitanucci, Carlo Cigni. Prod. Teatro Massimo, PALERMO.

Si carica di significati ulteriori la rappresentazione di *Don Giovanni* in Sicilia: anzi a Palermo, città che di miti e riti è culla per antonomasia. Tutto comincia e finisce da una botola per mano di Leporello. Quando il sipario si leva su una notte sivigliana, la splendida scena, costruita da Lele Luzzati, rivela un tea-

tro diroccato, arengo magicamente sopravvissuto al tempo e al fuoco. Secondo pannello di un più vasto progetto europeo di Scaparro dedicato al mito del *burlador*, il *Don Giovanni* di Mozart si dipana dunque in uno spazio raffinemente, intelligentemente metateatrale: che consente di recuperare al testo quell'audace superamento di generi e forme musicali e teatrali che lo connota, facendone un insopprimibile, quasi istintivo trionfo del teatro, della sua memoria, della sorgiva fantasia di un'inarrestabile rappresentarsi.

Di questi sedimenti, di queste tracce si trova puntuale riscontro nel teatro ligneo che è sfondo e immagine dello spettacolo; nei sontuosi costumi della Cali che impercettibilmente trascolorano nelle tinte come nella datazione; nella due feste del primo atto – quella rustica per le nozze di Zerlina e Masetto, animata nei colori verde e ocra, e quella aristocratica voluta

dal protagonista, dominata dal porpora e dal blu notte – in cui argutamente si confondono giocolieri e comici dell'arte, maschere e buffoni; nella scena del cimitero, infine, in cui palchi illuminati da fiocchi lumi, simili a raggelanti loculi, lasciano trapelare inquietanti fantasmi e settecentesche figure notturne. Sul piano meramente narrativo prevalgono così personaggi abitati da opposte passioni, che ruotano intorno alla calamitante, cinica presenza di un Don Giovanni (Michele Pertusi) dalla nobile, elegante misura: un'eccellente Donna Elvira dal furore romanticamente temperato in neoclassica compostezza (Anna Caterina Antonacci), una Donna Anna dal contegno fin troppo contenuto

(Eva Mei) e appena sostenuta dal promesso Don Ottavio (Raúl Giménez), un Leporello (Natale De Carolis) esuberante e ironicamente godibile per varietà d'accenti e di fraseggio, tutti però talora appannati dall'inerzia interpretativa imposta dalla bacchetta di Gabriele Ferro. Mito e quintessenza del teatro, *Don Giovanni* non stringe la mano del convitato di pietra: muore avvolgendosi nelle spire di un grande mantello rosso, compiendo una forte scelta autonoma che inesorabilmente si ripercuote sull'intero microcosmo teatrale. Come inghiottiti dalle tenebre, tutti i personaggi scompaiono nel buio, mentre Leporello torna a immergersi nella botola, lasciando presagire, magari, nuovi, disperati, necessari ritorni. *Giuseppe Montemagno*

DON GIOVANNI ALL'OPERA DEI PUPPI, dal libretto di Lorenzo Da Ponte. Musica di W.A. Mozart. Ideazione scenica, cunto e regia di Mimmo Cuticchio. Vestiti dei pupi, scene e cartelli di Pina Patti Cuticchio e Tania Giordano. Luci di Marcello D'Agostino. Pupari: Mimmo Cuticchio, Enzo Mancuso, Giacomo Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giordano, Sara Cuticchio. Prod. Teatro Blondo Stabile di Palermo e Associazione Figli d'Arte Cuticchio, PALERMO.

La cultura popolare ha il dono della sintesi. *Don Giovanni*, di cui tanto si dibatte da secoli e che registra di recente un rinnovato interesse, soprattutto in ambito teatrale, agli occhi di un *curtista* e del suo pubblico d'osteria è un "femminaru", uno sciupafemmine. Ma agli occhi di Mimmo Cuticchio, che su proposta dello Stabile palermitano ha riscritto per pupi e *cunto* la vicenda del più celebrato mito occidentale, *Don Giovanni* è anche lo specchio che riflette l'immagine di un artista inquieto in fuga dalle regole, che non si accontenta mai dei risultati raggiunti e che tradisce i propri amori (le proprie opere) per inseguirne altri. Traspare sempre, negli spettacoli di Cuticchio, il dato autobiografico, la propria storia di puparo che ha demoli-

Nella pagina precedente, Vittorio Bonaccorso e Alessandro Ferrari in *Peer Gynt*, regia di Gianni Salvo; in apertura, una scena del *Don Giovanni* di Mozart, regia di Scaparro.

to i rigidi steccati della tradizione per inseguire nuove suggestioni, in un continuo confronto-scontro con la modernità.

Don Giovanni all'Opera dei Pupi comincia come un qualunque spettacolo per pupi da farsa, i pupi che tra un episodio e l'altro del ciclo carolingio distruggono il pubblico divertendolo con lazzi e frizzi. Mentre il *cuntista* Mastro Ramunno, cioè Cuticchio stesso, intrattiene il suo colorito pubblico, giunge all'osteria il pupo-Leporello in fuga da Napoli, dove si è drammaticamente conclusa la sua incredibile avventura al servizio di Don Giovanni. A questo punto il *cuntista*, che nel frattempo è venuto alla ribalta, dà voce a Leporello che racconta l'appassionante vicenda. Vicenda turpe ma anche molto divertente, che Cuticchio sa condurre efficacemente sovrapponendo i due registri e inframmezzando il racconto con le arie più celebri dell'opera mozartiana. Con l'ausilio di capaci collaboratori, vediamo interagire in scena i pupi dei diversi personaggi, da Don Giovanni a Donna Elvira, dallo sfortunato Commendatore alle dame e i cavalieri che nobilitano lo scenario in cui ha luogo la vicenda. L'incalzare del racconto, improvvisato abilmente su un rigido canovaccio che segue il libretto mozartiano di Da Ponte, è nel segno della meraviglia, per il continuo susseguirsi di effetti scenici, tanto sorprendenti quanto artigianali, fino all'apparire del fantasma del Commendatore, risolto con un grande e svolazzante lenzuolo sopra il quale si erge un mascherone di cartapesta. **Roberto Giambone**

DOM JUAN, di Molière. Regia e coreografia di Mats Ek. Drammaturgia di Irena Kraus. Costumi di Maria Geber. Luci di Ellen Ruhe. Musiche di Nicko Rohicke.

C o n

Niklas Ek, Mikael Persbrandt, Nina Tegner Fex, Tobias Norenstedt, Eva Rose, Carl-Magnus Dellow, Nadja Weiss, Jan Waldekranz, Nils Eklund, Alexander Gylemo. Prod. Dramaten Teatern, STOC-COLMA.

Che succede se Don Giovanni si trasferisce nei paesi scandinavi? Può accadere che continui a essere l'avventuriero descritto da Molière, ma un avventuriero ormai alla fine della carriera, sopraffatto dalla noia come un personaggio bergmaniano. E dunque bisognoso di darsi all'alcol o, peggio, alla droga. Anche, può accadere di vederlo in scena vestito di nero come una rockstar, che in continuazione si mette e dismette (quasi un vezzo, un tic) una parrucca da guru; che fa sesso, ma è sesso caricaturale con l'ex contadina Charlotte ora diventata una volgare e svogliata cameriera d'albergo. Tale almeno appare il *Dom Juan* firmato da Mats Ek e presentato al Reggio Parma Festival.

Sovvertiti i canoni tradizionali, indubbiamente questa versione del classico francese presentata dal Dramaten Teatern di Stoccolma fornisce materia di grande interesse. Cattura insomma lo spettacolo anche se poi dire che l'operazione sia veramente rivoluzionaria appare cosa forzata. Anche nei confronti di Molière, Mats Ek ha lavorato con molta intelligenza e singolarità di vedute, ma meglio certo ha fatto in campo coreografico. La sua *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *La bella addormentata* sono lì a testimoniare. Osservazione fatta, resta però che questo *Dom Juan* è uno dei più originali e antitradizionali incontrati sulle scene europee in questi ultimi lustri. La sapienza di Ek (sempre pronto a far sì che l'estetica si traduca anche in etica) a trasparire da tanti aspetti. Per cominciare, in quei brevissimi, folgoranti *entr'acte* dove le danze meccaniche appaiono come un segno della schizofrenia di Dom Juan e della nostra società, ma più ancora in quell'aver immesso l'azione in un'allucinata atmosfera post-moderna segnalata da algidi elementi scenografici. Se il fonda-

le modulare e mobile ci presenta una romantica natura invasa da acque e boschi come una tela di Böcklin, sulla ribalta Maria Geber, la designer del set, sistema simboli freddi e quotidiani: un sofà di tendenza, un aspirapolvere, un armadio verde, uno schermo televisivo che irradia luce abbagliante, un paralume continuamente spostato. Ancora, una porta che è un semplice varco per i transiti del protagonista, per l'ignoto, per il macabro, per la morte annunciata. Ancora, non manca un anonimo lettino sul quale Dom Juan si accascia nei momenti di crisi, ma anche diventa lettuccio freudiano. E qui, con tanto di camice bianco, a trasformarsi in psicologo più che mai luciferino non può essere altri che l'astuto e infido Sganarello. Personaggio, Sganarello, sul quale Mats Ek sembra aver concentrato le sue idee migliori. Non più il doppio, l'altro da sé del padrone (e tanto meno l'ultimo scampolo della Commedia dell'Arte), ma piuttosto a guadagnarsi i galloni del domestico-factotum imborghesito e, si direbbe, parente stretto del protagonista dello strindberghiano *Signorina Giulia*. Un servo che, nell'interpretazione di Niklas Ek (fratello di Mats e uno dei principali attori della scena svedese), taglia minuta e viso subdolo, trova un rilievo singolarissimo. Bravissimo Niklas Ek (forse la rivelazione della serata), anche se ben gli tiene testa Mikael Persbrandt, belloccio e molliccio Dom Juan, la cui pinguedine già ben segnala la fine della carriera di seduttore. **Domenico Rigotti**

DON GIOVANNI da Molière. Progetto e regia di Corrado d'Elia. Scene di Fabrizio Palla, da un progetto di Corrado d'Elia. Costumi di Maria Pietroleonardo. Con Tommaso Amadio, Emanuele Arigazzi, Alessandra Raichi, Alessia Battaglini, Maria Buratti, Elisa Pella, Maddalena Russo. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

Don Giovanni è uno dei personaggi a cui non si sfugge: puoi non fare mai *Amleto*, ma devi mettere in scena *Otello* (d'Elia l'ha già fatto con successo), devi portare in scena la coppia



Romeo-Giulietta (credo che d'Elia ci stia proprio pensando) e devi fare il *Don Giovanni* (ora ne sta dirigendo uno, molto pubblicizzato, Proietti). Devi misurarti con il Seduttore, con il servo Sganarello - e con la Donna e con il Catalogo e con l'ombra di Amadeus, ancora più impegnativa di quella di Molière. Bisogna aver nervi saldi e cuore generoso.



Questo dei Teatri Possibili è uno spettacolo che basa il proprio entusiasmo su fondamenta solide e gioca attentamente a zona. Le fanciulle danzanti portano palla al tridente d'attacco, Don Giovanni-Amadio, Sganarello-Arrigazzi, la Donna-Raichi. Arrigazzi rientra brillantemente in difesa dopo aver piazzato precisi traversoni ad Amadio, che scambia generosamente con Raichi, seducente e seducibile. La partita teatrale è impostata sul due a zero e la vittoria, tra gli applausi di un pubblico numerosissimo, da tutto esaurito, arriva puntuale anche nelle serate più ardue, quando la squadra attoriale becca in contropiede un goal perché lo schema, a tratti, si fa un po' meccanico.

Don Giovanni, eroe libertino e martire edonista, mette dell'ironia nella sua dannazione. Le ragazze danno vita a siparietti bobwilsoniani e il Servitore non lascia cadere neppure una briciola dal desco della sua cena testuale *slow food*. Alessandra Raichi è una sorta di traduttrice simultanea di sentimenti e sensazioni accessibili anche a spettatori contemporanei d'anagrafe *light*: quei giovani ai quali d'Elia sa notoriamente rivolgersi. Senza per questo imporre al suo lavoro alcuna sporcatura e nemmeno il sospetto di una faciloneria gabellata per *utility*. Da questa rappresentazione s'intuisce nel regista un

desiderio di maturità creativa. Senza però rinunciare a possedere la platea, con alacrità don-giovannesca. È teatralissima l'intuizione di partire dalla fine, dallo sprofondare all'Inferno di Don Giovanni, proprio mentre il dipanarsi della narrazione scenica ha la sua forza nella presenza reale, qui

ed ora, dell'atto teatrale. Questo genera un suggestivo *Don Giovanni* staticamente dinamico (e dinamicamente statico), ambientato davanti a un fondale tuttospecchi, fondamentale per trascinare nel ciclone emozionale anche l'occhio di chi siede in ultima fila. Arrivando a scatenare ai ringraziamenti un uragano di applausi. Onore al merito di d'Elia, che conosce i gusti della sua *audience* e che ha l'eleganza di coniugarli con il suo gusto del grande teatro. Onore al merito di d'Elia, peccatore teatrale che non cade mai nel peccato mortale della noia. *Fabrizio Caleffi*

DON GIOVANNI, di Molière. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Giampiero Solari. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Stefania Cempini. Musiche di Paolo Principi. Luci di Marcello Jazzeffi. Con Christian Amadori, Pietro Micci, Valentina Bonafoni, Luigi Moretti, Andrea Calmmi, Giorgio Contigiani, Andrea Bartola, Laura Nardozi, Claudia Ceccarini, Omero Affede. Prod. Teatro Stabile delle Marche, ANCONA, in collaborazione con Teatro Franco Parenti, MILANO.

Senza dubbio, quella che si va concludendo è stata la stagione di *Don Giovanni*: se Gabriele Lavia ha portato in scena il testo di Molière,

Maurizio Scaparro ha preferito affidarsi a Tirso da Molina. Molte sono state poi le ribalte minori che si sono lasciate contagiare da questa febbre "libertina", senza contare le edizioni mozartiane messe in cartellone dai teatri d'opera. E tutti, attori e registi, hanno lavorato nella convinzione dell'inafferrabilità della vera essenza del *burlador* di Siviglia.

Una sfida che Giampiero Solari ha raccolto, confezionando uno spettacolo agile e dinamico per i giovani dello Stabile delle Marche. Solari, concentrando il testo mollièrino in un'ora e quaranta minuti di spettacolo, ha focalizzato la sua attenzione sulla corsa di Don Giovanni verso il precipizio: una corsa fisica, quella dei personaggi sulla doppia corona circolare (elemento centrale della scenografia di Tramonti), ma anche una corsa verbale, quella del fluire di parole che delineano, appunto, l'abbozzo del personaggio. Se il libertino (un Christian Amadori diligente, incline, però, a dipingere un Don Giovanni più comicamente falso che tragicamente vero) e il servo Sganarello (che Pietro Micci fa di tutto per rendere specularmente padrone) si gettano verso il precipizio con energia (le musiche di Principi, a metà tra blues e rock, più che commentare la vicenda sembrano dare la carica agli attori), i personaggi di contorno (purtroppo anche quella donna Elvira che, in sole due scene, si è guadagnata un posto di primo piano nella galleria dei ritratti teatrali femminili) diventano accessori all'idea di Solari secondo la quale le vicende di don Giovanni possono rivivere solo a teatro: la grande cornice sul fondo della scena, i costumi modernamente barocchi e la recitazione asciutta ci stanno proprio a dire questo. *Pierachille Dolfini*

Nella pagina precedente Alessandra Raichi ed Emanuele Arrigazzi in *Don Giovanni*, regia di d'Elia (foto: Angelo Redaelli); in questa pagina, in alto, Mimmo Cuticchio con i suoi pupi; in basso, una scena del *Don Giovanni* diretto da Solari.



Mats Ek e Jan Fabre



DUE CIGNI a Reggio Emilia

IL LAGO DEI CIGNI, di Pëtr Il'ic Ciajkovskij. Coreografia di Mats Ek. Scene e costumi di Marie-Louise Ekman. Luci di Göran Westrup. Con Christopher Akrill, Julie Guilbert, Talla Paz, Boaz Cohen. Prod. Cullberg Ballet - Riksteatern, STOCOLMA.

Una scena del Lago dei cigni, coreografia di Mats Ek.

Il lago dei cigni (1987) di Mats Ek, riproposto dal Cullberg Ballet al Teatro Valli di Reggio Emilia nell'ambito del Festival dedicato al coreografo svedese, ha il merito di restituire al celebre monumento romantico tutte le sfumature dei grigi che lunghi anni di piatte riproposizioni avevano oscurato. Nella sua esemplare edizione, Ek - regista e coreografo inquieto e sensibile a molteplici sollecitazioni, dalla scena al cinema, dalle arti visive alla letteratura - recupera le zone d'ombra dei personaggi, soprattutto del Principe, il cui animo inquieto e inappagato ci ricorda Amleto in salsa edipica, restituendoci una figura molto attuale, in rivolta contro tutti i "sistemi", il cui controverso rapporto con la madre-regina si rivela in un sogno *dark* dall'esito angosciosamente incestuoso. Ma con altri piccoli e allo stesso tempo decisivi accorgimenti, questo *Lago dei cigni* è un coacervo di agitazioni molto

"contemporanee": i cigni bisex con i crani rasati, le incontenibili pulsioni erotiche - ora represses, ora impetuosamente esibite - le brillanti immagini pop che decorano la scena e, naturalmente, una gestualità molto concreta che riflette tutto questo, a partire dalla postura in *plié* di "seconda" che è un marchio distintivo dell'approccio terrigno alla scena di Mats Ek. Ma

sono molto incisive anche altre soluzioni formali, come l'iterazione di alcuni gesti del protagonista che, simbolicamente, riflettono il proprio smarrimento e, strutturalmente, chiudono un periodo marcando la circolarità dell'opera. L'abilità del coreografo sta proprio nel trovare la perfetta misura per amonizzare questa molteplicità di segni in un'opera omogenea che, incredibilmente, non sacrifica nulla del balletto originario, dalla vicenda alla musica - seppure ristrutturata nei suoi movimenti - dal dispositivo narrativo all'aura romantica. *Roberto Giambone*

IL LAGO DEI CIGNI, di Pëtr Il'ic Ciajkovskij. Coreografia e scene di Jan Fabre. Costumi di Alesandre Vassiliev, Daphne Kitschen, Jan Fabre. Luci di Jan Fabre, Jan Dekeyser. Con Olga Voluboueva, Howard Quintero, Jurgen Verheyen, Jeroen Verbruggen, Wim Wanlessen, Nadia Dimitrova, Eric Bortolin, Giuseppe Nocera. Prod. Balletto Reale delle Fiandre, BRUGES.

Un gigantesco gufo, dal velario, spalanca i suoi grandi ed enigmatici occhi sullo spettatore e, nella sua enorme pupilla, una ballerina compare con un

fascio di gigli in mano. Quei gigli, fiori di morte, che alla fine Odette e il principe Sigfrido deporranno sulla loro stessa tomba. Sulla scena poi, nel corso dell'azione, Rohbard, il mago, si presenta con un gufo vero sul capo. Un gufo che, di tanto in tanto, bubola. È questa forse la trovata più originale de *Il lago dei cigni* di Jan Fabre, presentato a Reggio Emilia, anche se nel racconto che sta all'origine del famoso balletto è proprio un gufo il motore di tutti i sortilegi e le metamorfosi. E Fabre attraverso questa sua singolare e spettacolare versione mira ad andare dritto verso la matrice autentica della fiaba. Strappandola dalla sua cornice romantica ottocentesca per immergerla dentro un più fosco Medioevo. A farne una vicenda di ombre e di incubi. Una storia più di morte che d'amore.

Questo, tuttavia, non è che un aspetto della fantasiosa messinscena operata dall'artista belga con il Balletto Reale delle Fiandre. Fabre è artista interdisciplinare, irriducibile e tra i più vitali sperimentatori di oggi, pronto a contaminare con spregiudicata e geniale sintesi la sintassi dei diversi generi a cui si accosta sulla scorta soprattutto delle suggestioni surreali di alcuni grandi delle arti figurative di oggi e di ieri. Da Duchamp e Magritte al lontano Bosch. E proprio da Bosch e dagli altri sembra attingere questo assai bizzarro *Lago* che non tradisce la vicenda, ma la arricchisce di simboli e figurazioni estreme. Quasi a diventare un lontano e inebriante *fabliau*, popolato dalle creature più strane. Del mondo animale (ecco i guardiani del castello che vengono ad assomigliare stranamente a degli insetti, ecco gli scheletri di animali preistorici) e del mondo umano. Ed ecco quel singolare danzatore nano (il bravissimo Jurgen Verheyen) che si intrufola dappertutto e sembra diventare il *deus ex machina* della vicenda. Doveroso poi dire che l'interpretazione del Balletto Reale delle Fiandre è di alta qualità con due eccellenti protagonisti: Olga Voluboueva e Howard Quintero. *Domenico Rigotti*

XXXVI FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI
Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica



11 - 12 - 13 - 14 luglio 2002

Piazza S. Agostino
PRIMA NAZIONALE
IL MEDICO PER FORZA
di Molière

Farsa con musiche
Con Gianrico Tedeschi
Regia di Monica Conti

16 - 17 - 18 luglio 2002

Grotte di Borgio Verezzi
PRIMA NAZIONALE
L'UOMO DELL'ARMADIO
di Ian McEwan

Con Eugenio Allegri
Regia di Giorgio Gallione

19 - 20 - 21 luglio 2002

Piazza S. Agostino
PRIMA NAZIONALE
CYRANO de Bergerac
di Edmond Rostand
Con Anna Mazzamauro
Regia di Giovanni De Feudis

23 - 24 - 25 luglio 2002

Grotte di Borgio Verezzi
PRIMA NAZIONALE
L'INVENTORE DI SOGNI
di Ian McEwan

Con Giorgio Scaramuzzino
Regia di Giorgio Gallione

27 - 28 luglio 2002
Piazza S. Agostino
PRIMA NAZIONALE
Alessandro Gassman
mette in scena e presenta
Carlo Alighiero in
LA FORZA DELL'ABITUDINE
di Thomas Bernhard
Con gli artisti del circo
F.lli Colombaloni

31 luglio, 1 - 2 agosto 2002
Piazza S. Agostino

Del Festival Shakespeariano di Verona
LA BISBETICA DOMATA
di William Shakespeare
Con Anna Galiena e Massimo Venturiello
Regia di Marco Carniti

3 - 4 agosto 2002

Piazza S. Agostino
Da Taormina Arte
LA BOTTEGA DEL CAFFÈ
di Rainer W. Fassbinder da Goldoni
Con Aldo Giuffrè e Isabel Russinova
Regia di Massimo Belli

5 - 6 agosto 2002

Grotte di Borgio Verezzi
PRIMA NAZIONALE
LA GROTTA AZZURRA
di Roberto Mussapi
Con Miriam Mesturino
Regia di Nanni Garella

9 - 10 - 11 agosto 2002

Piazza S. Agostino
PRIMA NAZIONALE
IL SILENZIO DEI SOGNI
di Sandro Mayer
Con Elisabetta Gardini ed Enzo Decaro
Regia di Fernando Ballestra

Ufficio Festival Teatrale, c/o Cinema Teatro "Vittorio Gassman"
Via IV Novembre - 17022 BORGIO VEREZZI (SV)

Biglietti: Intero € 21 Ridotto: € 18

Abbonamento: € 107,10 (valido per le serate dell'11, 19, 27, 31 luglio e 3, 9 agosto 2002)
Tel. 019.610167 - visita il nostro sito: www.festivalverezzi.it

ALBA TEATRO Piccola Cooperativa Sociale
Via Saragat 55 67051 Avezzano Tel e fax. 0863 414806 - Email - albateatro@tiscali.it
Amministrazione Comunale di Alba Adriatica
Assessorato Promozione Culturale
ALBA TEATRO - Piccola Cooperativa Sociale
e **FLORIAN PROPOSTA - Teatro Stabile d'Innovazione**

FESTIVAL ALBA

4 LUGLIO - 22 AGOSTO 2002

Arena Bambinopoli ALBA ADRIATICA (Te)
Festival Teatro Ragazzi VI Edizione

Giovedì 4 Luglio

I Teatrini di Napoli
"Quarantatramorti"
da "Il piccolo principe" di Saint-Exupéry
drammaturgia e regia di Giovanna Facciolo
con N. Laieta, G. Pica, F. Orazio (E. Colaci)

Giovedì 11 Luglio

Tieffeu di Perugia
"Di fiaba in fiaba"
Spettacolo di Attori e figure di Mario Mirabassi
con M. Mirabassi, A. Bertin, L. Menigatti

Il Draghetto dell'Aquila

"Il Tamburo di Plumina"
con Luca Del Beato
scrittura e regia di Mario Villani
liberamente tratto da "Plumina d'Oro", di R. Capuana

Giovedì 18 Luglio

Gli Alcuni di Treviso
"Sulle tracce di Robinson"
Testo e regia di Sergio Manfo - con S. e F. Manfo
Animatori: M. Fintina - G. Masobello, J. Magoga

Abruzzo Tu Cur di Guardiagrele

"Robin Hood nel castello di Nottingham"
con F. Di Cocco e Z. Benedetto - regia Z. Benedetto

Giovedì 25 Luglio

Teatro Verde di Roma

"Il Pifferaio di Hamelin"

regia V. Olmi - di Andrea Calabretta
con A. Calabretta, D. Miglio, V. Olmi, G. Tuccimei

Classe Mista Sulmona

"Notte di Fate"

Giovedì 1 Agosto

Centro RAT Teatro dell'Acquario di Cosenza
"Giù e il mare"
da Calvino ai racconti popolari
con M. Starnati, S. Verzellino e D. Ricca - regia A. Antonante

Florian Proposta di Pescara

"Io vorrei che sulla Luna..."
Poesie e filastrocche di Rodari musicate da P. Capodacqua

Giovedì 8 Agosto

Baule Volante di Ferrara

"Pierino e il lupo"
con L. Letterese, A. Manfredini e A. Lugi - regia di A. Lugi

Theatre En Vol di Sassari

"Cirk Fratuci Bottega Piaretti & Socie"
con C. Mastinu, L. Piaretti, F. Zazzu

Giovedì 22 Agosto

Baule Volante di Ferrara

"Il tenace soldatino di stagno e altre storie"
con L. Letterese e A. Lugi - regia di A. Lugi



Tel. 0573/991609 e Box Office
Biglietteria on line: www.pistoiateatri.it

"LUGLIO PISTOIESE 2002"

Mercoledì 3 Luglio
ANGELA FINOCCHIARO
BENNEIDE

Martedì 9 Luglio
WEST SIDE STORY
Esclusiva toscana

Mercoledì 17 Luglio - MADAMA BUTTERFLY

Venerdì 19 e Sabato 20 Luglio
Associazione Teatrale Pistoiese
Teatro del Tempo Presente

GENOVA 01 di Fausto Paravidino
con Filippo Dini, Simone Gandolfo, Alessia Giuliani
Mise en espace di Filippo Dini

Martedì 30 e Mercoledì 31 Luglio
Associazione Teatrale Pistoiese
Teatro del Tempo Presente

TOMBA DI CANI di Letizia Russo
con Isa Danieli
e con Giuliano Amatuocci, Sara Bertelà,
Aram Kian, Peppino Mazzotta, Federico Pacifici
Regia Cristina Pezzoli
in collaborazione con Benevento Città Spettacolo



CITTA' DI ANAGNI
Assessorato alla Cultura



FESTIVAL DEL TEATRO MEDIEVALE E RINASCIMENTALE
IX edizione • 21 giugno - 25 luglio 2002 • direzione artistica: Giovanni Stella

Peppe Barra in Suonno

La morte dei Paladini a Roncisvalle: i Pupi di Fiorenzo e Alessandro Napoli
Giorgio Gaslini, Gérard Zuchetto e i Troubadours Art Ensemble
Assassino nella Cattedrale di T. S. Eliot, con Roberto Herlitzka - **prima assoluta**
Voce di Dio con Massimo Venturiello e Massimo Wertmuller
Inferno di Dante. Rivisitato da Torino Conte e Emanuele Luzzati, Teatro della Tosse
Il volo del falcone musiche originali di Federico Bonetti Amendola,
coreografia di Giorgio Rossi, con Arnoldo Foà - **prima assoluta**
Chant d'amour et de mort du cornette Rilke regia di Godefroy Segal (Francia) -
prima nazionale

Clizia di Nicolò Machiavelli. Regia e trascrizione di Ugo Chiti
La Vera historia dell'amore di Alibech e Rustico. Commedia in un atto
di Luciano Castellani e Renata Rebeschini
Streghe, testo di Alberto Severi, regia di Andrea Buscemi, con Marina Malfatti -
prima assoluta

Rosa Zaragoza in Seferad y Al Andalus (Spagna) - **prima nazionale**

Incontri con studiosi dell'Università di Siena e di Firenze

I luoghi del Festival

La Cattedrale: interno, absidi e piazza Innocenzo III
Piazza delle carceri - Palazzo comunale

Tutti gli spettacoli del Festival sono a **ingresso libero**.

Info: 0775/730424, 739352, www.comune.anagni.fr.it/festival.htm

Premio Battipaglia 2002
Istituzione "Magna Graecia"
Sezione Under 32
Seconda edizione



TRINCEA di SIGNORE

Cronache da un assedio

di Silvia Calamai

A Barbara Nativi
A Giacomo Calamai

In un tempo in cui non c'erano i telefoni cellulari.

L'azione si svolge in una cucina piena di mobili; all'interno della stanza le due donne devono muoversi a fatica. Una radio è sul tavolo. Un vecchio telefono è sopra la credenza. A un lato, una finestra. Un orologio alla parete, fermo.

È una partitura composta di dialoghi serrati e di lunghi silenzi.

1. Eri la migliore del quartiere

Gervasia, da sola, tenta di mettere in ordine la stanza. Ortensia è comunque presente in scena, nascosta tra i mobili.

Radio - Code in uscita dalla barriera nord code a tratti...

Gervasia - (Ripete le parole della radio, che prende in mano, muovendosi con difficoltà tra i mobili della cucina) Code a tratti dalla barriera nord code in uscita.

Radio - Incidenti provocano rallentamenti, sulla tangenziale nord code in uscita. Code a tratti in direzione del centro città...

Gervasia - Code a tratti in direzione del centro città. Sulla tangenziale nord code in uscita, incidenti provocano rallentamenti.

Radio - Il traffico è ripreso in direzione ovest...

Gervasia - In direzione ovest il traffico è ripreso in direzione ovest.

Radio - Riduzione di carreggiata dopo il chilometro sei, vento forte, difficoltà di circolazione a causa del manto stradale...

Gervasia - Vento forte, difficoltà di circolazione a causa del manto stradale, riduzione di carreggiata dopo il chilometro sei. (Spunta Ortensia. Le due donne si scrutano.) Sempre in direzione del centro città.

Ortensia - Che cosa?

Gervasia - Le code. Sempre in direzione del centro città.

Ortensia - Dove stava la Teresa. Piazza Dante, all'angolo con via del Sole. Al numero due, casa a un piano. A proposito: si sono sposati.

Gervasia - Chi?

Ortensia - Si sono sposati. C'era da aspettarselo.

Gervasia - Chi?

Ortensia - L'avevo detto, io. La Teresa e Aldo, ieri sera, alle otto e mezzo.

(Silenzio.)

Ortensia - Che serata, ieri sera alle otto e mezzo! (Con aria sognante.)

La Teresa e Aldo...

Gervasia - Ah! La Teresa e Aldo. Già... E ti hanno invitato?

Ortensia - Dove?

Gervasia - Al matrimonio!

Ortensia - Scema. È ficcotton!

Gervasia - Qualcuna sarà rimasta senza...

Ortensia - Senza cosa?

Gervasia - Senza Aldo. Se l'ha preso la Teresa...

Ortensia - La Teresa è una volitiva. Due settimane fa aveva preso Marco, sono stati un po' insieme poi lei l'ha piantato. Perché lunedì lei ha conosciuto Umberto, un nobile decaduto...

Gervasia - Il sangue blu...

Ortensia - Sono stati insieme due settimane precise: da mercoledì 15 a mercoledì 22, due settimane precise, la Teresa e Umberto, io le date me le ricordo bene, non le dimentico io le date. Poi lei voleva un figlio e Umberto non poteva. E poi c'era la ex di Umberto, una principessa, alta capelli biondi occhi azzurri piedi piccoli... mandava alla Teresa lettere anonime, la minacciava, questo è successo... quand'è successo? Giovedì, venerdì o sabato? No, sabato non vanno in onda, allora venerdì... o giovedì... ma giovedì c'è stato il furto alla famiglia Borzacchin... Sì: era venerdì.

Venerdì la ex di Umberto, una principessa, piedi piccoli occhi azzurri capelli biondi, ha mandato una lettera anonima alla Teresa, e allora la Teresa ha deciso di vivere un po' da sola. È vissuta sola da lunedì sera a martedì sera, poi c'era Aldo, un avvocato, benestante magro pelle liscia poca barba profumato, con la macchinona, e lei mercoledì è andata a vivere da lui. Nella casa di Aldo.

Gervasia - Ci sono infiltrazioni d'acqua.

Ortensia - È impossibile. Nella casa di Aldo non ci sono infiltrazioni d'acqua. È una villa, proprio a picco sul mare... un panorama, Gervasia, un panorama...

Gervasia - Qui dico!

Ortensia - Qui dove?

Gervasia - Nell'angolo.

Ortensia - Non le vedo.

Gervasia - Ci sono ti dico.

Ortensia - Una fissazione...

Gervasia - Sento umidità. Si sente nell'aria. Ce l'ho nelle ossa. L'acqua sta salendo.

Ortensia - Ti sbagli. Non ho sentito le sirene. Sei sempre la solita.

Gervasia - Come sono, scusa?

Ortensia - Come sei?

Gervasia - Hai detto: Sei sempre la solita. Voglio sapere come sono.

Ortensia - Sei così...

Gervasia - Come: così?

(Silenzio. Si scrutano.)

Gervasia - Hai detto: Sei sempre la solita. Voglio sapere come sono.

Ortensia - La solita sei. Hai sempre paura prima.

Gervasia - La paura dopo serve a poco.

Ortensia - Sì però...

Gervasia - Però cosa?

Ortensia - Con la paura addosso si vive male.

Gervasia - Non è il mio caso: io vivo benissimo!

Ortensia - È come quando pensavi di essere incinta.

Gervasia - (Irrigidita.) Non ero io.

(Silenzio.)

Ortensia - Sì, è come quando pensavi di essere incinta.

Gervasia - Non ero io.

Ortensia - Sì, mi ricordo bene. Eri proprio tu. Mi avevi fatto correre per tutto il giorno alla ricerca di quel porco, mi facevano male le scarpe e tu dicevi Corri corri Ortensia, Ora l'ammazzo, Se lo prendo l'ammazzo, Corri corri Ortensia, e io ti dicevo Non ce la faccio a correre, Gervasia non ce la faccio più, torniamo a casa Gervasia sono stanca, mi sanguinano i piedi e tu mi dicevi Hai i tacchi troppo alti, sei una vanesia! Perché non porti le scarpe basse? E correvi e io non ti stavo dietro.

Perché ti sei messa i tacchi alti oggi, mi dicevi. Io ero salita da te per chiederti il rossetto, avevo finito il rossetto, e tu mi fai girare tutto il giorno per strada, con i tacchi!

Gervasia - Non ero io. (Silenzio.) Non ero io.

Ortensia - Sì, me lo ricordo bene. Eri proprio tu.

Gervasia - Tu guardi troppe telenovelle, Ortensia.

Ortensia - Sì, me lo ricordo bene. Eri proprio tu.

Mi dicevi Cosa li porti a fare quei tacchi alti? Io ti dicevo che li portavo per fare la giratina in centro, per questo ero salita a chiederti il rossetto, e tu urlavi Hai i tacchi troppo alti, sei una vanesia!

Perché non porti le scarpe basse? E correvi, e io non ce la facevo a starti dietro... ma il bambino, poi, dove l'hai messo?

Gervasia - Tu guardi troppe telenovelle. Ti confondi con qualcun'altra. Con la Sandra la Teresa la Fernanda. Non ero io.

Ortensia - Dicevi Corri corri Ortensia, Ora l'ammazzo, Se lo prendo l'ammazzo, Corri corri Ortensia, e io ti dicevo Non ce la faccio a correre, Gervasia non ce la faccio più torniamo a casa Gervasia sono stanca, mi sanguinano i piedi e tu mi dicevi Hai i tacchi troppo alti, sei una vanesia! Perché non porti le scarpe basse? Da quel giorno porto solo ciabatte. (Mostra le pantofole colorate ai piedi.)

Gervasia - Ti confondi con qualcun'altra. Tu guardi troppe telenovelle. Non ero io.

PERSONAGGI

ORTENSIA

70 anni circa, indossa un abito colorato, porta gli occhiali, ai piedi un paio di pantofole colorate

GERVASIA

70 anni circa, indossa un abito scuro, ai piedi un paio di pantofole nere

Non ero io.

Non ero io.

Ortensia - Forse allora ero io... Mi confondo con me... È passato troppo tempo. Sono rimasta incinta così tante volte!
(Silenzio.)

Ortensia - Ho sete.

Gervasia - È l'ultima bottiglia.

Ortensia - Arriverà qualcuno prima o poi...

Gervasia - Nessuno verrà a prenderci, Ortensia.

Ortensia - Ma sanno che siamo qui...

Gervasia - Nessuno si è preoccupato per noi.

Ortensia - Ci hanno telefonato...

Gervasia - Quando il telefono funzionava, Ortensia.

Ortensia - Perché ora non funziona più?

Gervasia - Alza la cornetta.

Ortensia - (Sorridente.) Non funziona. (Beve.) Tu non hai sete?

Gervasia - No.

Ortensia - Tu non bevi mai.

Gervasia - (Si sporge.) Tutta questa acqua. Non berrò più.

Ortensia - Allora morirai.

Gervasia - Ti piacerebbe?

Ortensia - Senza bere si muore. Senza mangiare si può stare ma senza bere... (Gervasia va a bere un bicchiere d'acqua.) Ecco... Ti piace? (Gervasia smette di bere.)

Gervasia - Ci saranno le malattie...

Ortensia - Quali malattie?

Gervasia - Le condizioni igieniche peggioreranno. Verranno fuori infezioni, epidemie...

Ortensia - Tornerà anche la peste?

Gervasia - La peste, il colera.

Ortensia - Tornerà anche il tifo?

Gervasia - La peste, il colera, il tifo. (Si riprende.)

Ma in casa mia le infezioni non entrano. Non ci sono mai entrate. Per chi tiene tutto pulito. Per chi è abituato a tenere tutto pulito.

Ortensia - (Con ammirazione.) Eri la migliore del quartiere.

Gervasia - Perché dici: Eri? Non sono mica morta!

Ortensia - (La guarda.) È vero, sei sempre viva. Sei la migliore del quartiere.

Gervasia - Ti piacerebbe che fossi morta?

Ortensia - Ma cosa vai a pensare?

Gervasia - Allora perché hai detto: Eri la migliore del quartiere, se non sono ancora morta?

Ortensia - No, tu no ma le altre forse sì. Per questo ho detto: Eri. E poi lo sai: sono un po' ignorante io, non ho studiato! Eri la migliore, sei la migliore, sarai la migliore. Passato presente e futuro. Va bene così?

Gervasia - Fosse morta la Miranda.

Ortensia - Chi? Quella della televisione?



SCHEDA D'AUTORE

SILVIA CALAMAI (Firenze, 1973) si è laureata in Lettere Moderne all'Università di Firenze ed ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia Romanza e Linguistica Generale all'Università di Perugia; svolge la propria attività scientifica presso il Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale di Pisa e presso l'Accademia della Crusca di Firenze: si occupa in particolare di fonetica acustica e di dialettologia d'area toscana. Da alcuni anni scrive testi di narrativa e opere teatrali, per

le quali ha avuto premi e segnalazioni in alcuni tra i più importanti concorsi di drammaturgia nazionali (Premio Candoni Arta Terme, Premio Vito Pandolfi, Premio Oddone Cappellino). La sua ultima opera teatrale *Trincea di signore. Cronache da un assedio* è stata finalista alla XLVI edizione del Premio Riccione per il Teatro e ha vinto nella sezione Under 32 il Premio Battipaglia Magna Graecia. Tra le sue esperienze formative da segnalare il Laboratorio di Drammaturgia "Prigioni" organizzato dall'Ente Teatrale Italiano al Teatro La Pergola di Firenze nel biennio 1996-1997, condotto da Manlio Santanelli, Siro Ferrone e Jean-Claude Carrière e concluso con una *mise en espace* di brani dei testi prodotti a cura di Barbara Nativi. Per la narrativa, ha partecipato alla Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo (Roma, 1999); con il racconto *Il desinare dei cassettoni* ha vinto il premio Ceppo-Proposte, nell'ambito della XLIV edizione del Premio Nazionale Il Ceppo Pistoia. Suoi racconti e testi teatrali sono apparsi in *Théatron*, *ClanDestino*, *NarraSud*, *Drammaturgia*, *Paragone Letteratura*.

Gervasia - Fosse morta la Miranda. Affogata, portata via dalla furia delle acque. Che sollievo.

Ortensia - Ma chi? La Miranda dei quiz?

Gervasia - Quella che mi scuoteva la tovaglia sulla terrazza, quella che mi spazzava sulla testa, quella che mi sbatteva forte la porta quando salivo le scale...

Ortensia - Ah! Quella Miranda. Quella che riceveva in casa...

Gervasia - Cosa succedeva in casa sua io non lo so, non m'interessa, non lo voglio sapere.

Ortensia - Ma se ti pagava l'affitto. Doppio, mi dicevi. Perché tanto una come lei in casa non ci stava mai da sola.

Gervasia - Mai avuto affitti da riscuotere. (Con enfasi.) Sono nullatenente io, pensionata al minimo. (Ortensia osserva maliziosa la casa. A voce bassissima.) A parte questo palazzo. Ma non conta: è prima casa.
(Silenzio.)

Ortensia - Magari la Miranda è stata travolta dalla piena...

Gervasia - Quelle come lei nemmeno la piena: nemmeno la piena!

Ortensia - Le vie del Signore sono infinite, non si sa mai... Magari c'è già stato il funerale...

Gervasia - Zitta. È l'ora del giornale radio.

Ortensia - Questa radio! Ma le pile non finiscono mai?

Gervasia - (Aprè una credenza, piena di pile, sorride.) Ho la scorta.

Ortensia - Hai fatto la scorta per l'alluvione?

Gervasia - Per alluvione, per il terremoto, per i tifoni, per la carestia...

(Buiò.)

II. Sono nella media

Gervasia - In casa mia le infezioni non entrano. Non ci sono mai entrate. Per chi tiene tutto pulito. Per chi è abituato a tenere tutto pulito.

Ortensia - (Con ammirazione.) Eri la migliore del quartiere.

Gervasia - Perché dici Eri? Non sono mica morta.

Ortensia - (La guarda.) È vero, sei sempre viva. Sei la migliore del quartiere.

Gervasia - Ti piacerebbe che fossi morta?

Ortensia - Ma cosa vai a pensare?

Gervasia - Allora perché hai detto Eri la migliore del quartiere, se non sono ancora morta?

Ortensia - No, tu no ma le concorrenti forse sì. Per questo ho detto Eri, e poi lo sai: sono un po' ignorante, io! Non ho mica studiato!

Gervasia - Già, sei un po' ignorante...

Ortensia - Sono nella media.

Gervasia - Un po' più giù.

Ortensia - Nemmeno la Teresa ha studiato. Però stava per diventare contessa!

Gervasia - Sì perché ora è il turno dell'avvocato, vero?

Ortensia - Sì, ora c'è Aldo. Come fai a saperlo? La guardi anche tu la sera alle otto e mezzo?

Gervasia - Me l'hai detto prima. La Teresa e Aldo, il matrimonio, la principessa, il conte, la famiglia Borzacchin, i capelli biondi, la pelle liscia, i piedi piccoli...

Ortensia - Interessa anche a te, vedo...

Gervasia - (*Guardando l'orologio alla parete.*) È l'ora del giornale radio.

Ortensia - Avevi detto che l'orologio alla parete non funzionava più...

Gervasia - Questa è l'ora del giornale radio, sono sicura.

Ortensia - Ma l'orologio alla parete è sempre fermo...

Gervasia - Vuoi scommettere?

Ortensia - Con te mai. (*Guarda l'orologio.*) Questa è proprio l'ora del giornale radio!

Gervasia - (*Raggiante accende la radio e la tiene vicino all'orecchio.*) Fallisce il vertice sul clima... Al congresso straordinario i resti del partito si stringono attorno all'ex cantante... Morti sospette... l'associazione che si batte per il riconoscimento dei diritti... sarebbe pronta a riprendere i negoziati. (*Spegne la radio.*) Ortensia, lo sai vero cosa vuol dire 'negoziati'?

Ortensia - Certo! Per chi m'hai preso?

(*Silenzio. Gervasia aspetta la risposta di Ortensia.*)

Ortensia - Chi ha un negozio fa tanti negoziati.

Gervasia - Come sei sapiente Ortensia! (*Accende la radio.*)

Ortensia - Sono nella media.

Gervasia - (*Con disprezzo.*) La procura ha deciso di reagire alle accuse rivolte dalla famiglia e da quanti hanno criticato la sentenza del processo d'appello... Era diventato celebre per una relazione avuta con una donna che era giudice popolare... (*Spegne la radio.*) Ortensia, sai cos'è il giud? (*Si interrompe, accende di nuovo la radio.*)

Ortensia - Che hai detto?

Gervasia - Nulla. Stai zitta, devo sentire le notizie. Un vasto rastrellamento... una affermazione netta stando alle proiezioni statistiche relative al mercato... L'indice ha mostrato il 5% di perdite, ma i mercati hanno tenuto... Morti sospette nella capitale: almeno cinquanta decessi. Sta indagando la magistratura, le forze dell'ordine sono impegnate...

Ortensia - Mercoledì sera morì anche la mamma della Teresa... una morte strana, piena di mistero, un intrigo... L'eredità, il primo marito, i figli, il secondo marito, i figli del secondo marito, l'amante del primo marito, la prima moglie del secondo marito... ma quante cose deve fare la polizia? Come fa a star dietro a tutte?

Gervasia - Gli abitanti della capitale sono sotto

shock... L'inchiesta - ha precisato il magistrato che conduce le indagini - l'inchiesta sarà lunga e difficile...

Ortensia - In una settimana al massimo troveranno il colpevole. Per me è stato il terzo marito. La gelosia: cosa non si fa per la gelosia! Ieri un uomo è entrato nel negozio della figlia della cugina della Teresa: spara alla moglie che sta alla cassa e la uccide. Poi gli prendono la pistola, lui tira fuori un coltello e va a colpire una che sistema la borsa della spesa e poi lui si taglia la gola. Questo è successo venerdì. Prima del matrimonio della Teresa. Una si sposa con un uomo, sembra un buon partito, l'ha cercato per mari e per monti, pensa che sia quello giusto - come si dice? - l'altra metà, fa un po' di conti, decide di sposarlo, pensa di aver fatto tutto quello che doveva fare nella vita, tira un sospiro di sollievo, sollievo per aver finalmente trovato un marito, e poi lui un giorno entra nel negozio ti si avvicina e ti ammazza.

Gervasia - Parte attiva nei fatti descritti è stata svolta dall'associazione che si batte per i diritti dell'uomo... quando i diritti sono calpestati.

Ortensia - Oh, anche la Maria tutte le sere va giù al centro d'ascolto e fa la distribuzione dei vestiti, dei buoni pasto, dei biglietti dell'autobus, paga le bollette, regala le coperte, le lenzuola. I barboni li accompagna dal dentista, in farmacia, dal prete... La Maria fa tanto volontariato, tutti i giorni! E tu Gervasia lo fai il volontariato?

Gervasia - (*Appoggia con cura la radio sul tavolo. La spegne. Tono solenne.*) Dono il sangue.

Ortensia - Ma se sei anemica!

Gervasia - Chi l'ha detto?

Ortensia - Lo sanno tutti.

Gervasia - Io non sono anemica.

Ortensia - Sarà... ma sei d'un pallido!

Gervasia - Ci credo. Sono tre giorni che siamo qui, murate.

Ortensia - No, non sono tre giorni... sono venuta qui è poco...

Gervasia - Sono passati tre giorni. Il sole non è ancora spuntato.

Ortensia - Quale sole?

Gervasia - Il sole! Quanti ce ne sono?

Ortensia - Io posso essere il sole per qualcuno... dipende da quello che vuoi dire Gervasia... la Teresa per Aldo è un sole, e Aldo per la Teresa: è un sole... Se ora viene qui un poliziotto, se dalla finestra entra, per dire, un pompiere, così, per salvare noi due... (*Si scaldava.*) Se ora entra, per dire, un pompiere e dà uno sguardo veloce alla stanza, vede i mobili, l'orologio, guarda te, la radio, la credenza... e poi vede me, i nostri occhi si incrociano, ci guardiamo per alcuni istanti che sembrano un'eternità, io arrossisco un po', abbasso lo sguardo, timorosa, poi ci guardiamo ancora, in silenzio, lui sulla sua scala da pompiere, con un piede sul davanzale e quell'altro in equilibrio sul piolo, io qui seduta al tavolo di cucina, immobile, senza difese, ci guardiamo per alcuni istanti che

sembrano un'eternità, in silenzio, già innamorati, già coinvolti, già riscaldati, arroventati da una fiamma che brucia nei nostri cuori, e ci illumina e ci dà vita e ci riempie, ecco: in questo caso io per lui sono il sole. Per lui è spuntato il sole, che sarei io. Tu per quel porco eri un sole... Gervasia, stai attenta a come parli!

Gervasia - Quale porco!? Quando dico sole dico quello che sta in cielo! Ce n'è uno solo, e avanza. (*Buio.*)

III. Per cosa ero venuta?

Ortensia - Magari è stata travolta dalla piena...

Gervasia - Chi?

Ortensia - La Miranda.

Gervasia - Quelle come lei nemmeno la piena: nemmeno la piena!

Ortensia - Tutte le volpi però finiscono in pellicceria.

Gervasia - Come?

Ortensia - Il lupo perde il pelo. (*Silenzio.*) Il buon giorno si vede dal mattino. (*Silenzio.*) In bocca chiusa non c'entrano mosche. (*Silenzio.*) Mentre l'erba nasce muore il cavallo. (*Silenzio.*) La verità è madre dell'odio. (*Silenzio.*) Non c'è viaggio senza polvere, né guerra senza lacrime. (*Silenzio.*) Dove manca natura, arte procura. (*Silenzio.*) Chi ha paura non vada alla guerra. (*Silenzio.*) Nella guerra d'amor, vince chi fugge. (*Silenzio.*) Testa grossa non fa buon cervello.

Gervasia - Ti piacciono i proverbi?

Ortensia - Me li diceva la nonna. Sessant'anni fa, anno più anno meno. Ho una memoria... Ne conosco più di cento. Li vuoi sentire? (*Silenzio. Si toglie gli occhiali, che sistema con cura sul tavolo. Si agglusta i capelli, si schiarisce la voce.*) Parere e non essere è come filare e non tessere. Grande amicizia genera grande odio. Chi vuol fare vada e chi non vuol fare mandi. Le parole sono femmine e i fatti sono maschi. Il tramontano porta bel tempo e lo scirocco pioggia. Fai quel che devi, succeda quel che può. La notte è madre di consigli. La morte picchia anche alla porta dei re. Piccola fiamma non fa gran lume. Bisogna guardare a quello che si fa, non a quello che si dice. Chi è bello, è bello e grazioso; chi è brutto, è brutto e dispettoso. Di promesse non godere, di minacce non temere. Alla prova si scortica l'asino. A tutti i poeti manca un verso.

Gervasia - (*Infastidita.*) Zitta. È l'ora del giornale radio.

Ortensia - Un'altra volta?

Gervasia - È l'ora del giornale radio.

Ortensia - Ma le pile non finiscono mai?

Gervasia - (*Apra una madia, piena di pile, sorride.*) Ho la scorta.

Ortensia - Hai fatto la scorta per l'alluvione?

Gervasia - Per l'alluvione, per il terremoto, per i tifoni, per la carestia.

(La radio non funziona bene, il segnale è disturbato; Gervasia ruota le manopole del volume e delle stazioni, alla fine spazientita spegne l'apparecchio. Le due donne si guardano interrogative.)
Gervasia - Eri venuta su per cinque minuti, e sono tre giorni.

Ortensia - Per cosa ero venuta?

Gervasia - Per il latte. Avevi finito il latte.

Ortensia - Già. Ci siamo messe a chiacchierare.

Gervasia - Eh sì.

Ortensia - Avevo finito il latte, sono venuta da te.

Gervasia - Già.

Ortensia - Mi hai detto: Entra un momento Ortensia, che fai lì sulla porta? E io sono entrata.

Gervasia - Già.

Ortensia - E ci siamo messe a chiacchierare.

Gervasia - E sei rimasta qui tre giorni.

Ortensia - Sei sicura che sono tre giorni? Ci sembra tanto perché non siamo mai uscite. Siamo sempre state qui. Io e te... Magari sono soltanto tre ore.

Gervasia - *(Raggiante.)* No! Alla radio hanno detto che è il 27 oggi, era il 24 sera quando sei venuta. Dicevano che era il 24. Stavo sentendo la radio quando hai bussato alla porta.

Ortensia - La radio? Strano! Non la senti mai la radio!

Gervasia - *(Ignorandola.)* Era san Gervasio. Oggi è san Filippino.

Ortensia - Non li so i santi... non ho portato con me il calendario.

Gervasia - Ci credo! Eri venuta per il latte.

Ortensia - Non hai un calendario?

Gervasia - Ho la radio.

Ortensia - Non è la stessa cosa.

Gervasia - La radio è più di un calendario. *(Accarezza l'apparecchio.)* Ti dice del mondo, delle persone, del tempo. Ecco, sentiamo il tempo. *(Avvicina la radio all'orecchio e ripete a Ortensia le parole dello speaker.)* Tempo previsto fino alle ventiquattro di oggi. Nuvolosità stratiforme. Foschie dense e locali banchi di nebbia. Temperature in aumento specie nei valori minimi. Moto ondoso in aumento. Coperto su tutte le regioni settentrionali. Tendenza alla variabilità specie sulle zone interne. Venti moderati di libeccio. *(Visibilmente soddisfatta.)* Hai capito?

Ortensia - Pioverà ancora?

Gervasia - Io ti ho detto il tempo in generale, non il tempo sulla tua testa.

Ortensia - Sì, ma pioverà ancora?

Gervasia - Che ne so io!

Ortensia - Ma la radio che ha detto?

Gervasia - Che ha detto, che ha detto! Ha detto tante cose, dice tante cose la radio... mi hai fatto perdere il filo!

Ortensia - Non hai un calendario, con le lune, i santi, le temperature?

Gervasia - Ho la radio.

Ortensia - Non è la stessa cosa.

Gervasia - La radio è più di un calendario. *(L'accarezza.)*

Ortensia - Sì ma non è la stessa cosa: non ti ha detto se pioverà ancora. *(Vedendo il volto contrariato di Gervasia, con enfasi.)* Oh... la radio è molto più di un calendario... la radio è anche un calendario. *(L'accarezza. Silenzio.)* E così le temperature sono in aumento, vero?

Gervasia - Sì, specie nei valori minimi.

Ortensia - E le regioni settentrionali...

Gervasia - Coperto. Tutto coperto.

Ortensia - C'è anche la nebbia, mi pare.

Gervasia - Foschie dense e locali banchi di nebbia.

Ortensia - Ah...

Gervasia - *(Si affaccia alla finestra.)* Finché si riesce a vedere la cupola.

Ortensia - La vedi?

Gervasia - Sì, è laggiù.

Ortensia - È la cupola, vero? Siamo sicuri?

Gervasia - La cupola, certo. Quante cupole ci sono?

(Silenzio.)

Ortensia - *(Con imbarazzo.)* Chi l'ha costruita? Tu lo sai?

Gervasia - Sì certo che lo so.

(Silenzio.)

Ortensia - È vecchia?

Gervasia - Che vuoi... gli anni passano anche per lei.

Ortensia - Ma quando l'hanno costruita?

Gervasia - Nei tempi antichi!

Ortensia - Ah!

(Silenzio.)

Ortensia - Che c'è?

Gervasia - Mi pare che sia un po' più lontana...

Ortensia - Cosa?

Gervasia - La cupola, più lontana.

Ortensia - Come più lontana?

Gervasia - È più piccola di ieri.

Ortensia - Non dire sciocchezze! Che fantasia! *(Si affaccia anche lei.)* Non ci vedo. Gli occhiali. *(Si volta a cercare gli occhiali, ancora sulla tavola.)*

Gervasia - *(Butta in terra gli occhiali, che si rompono.)* Oh, scusa! Gli occhiali!

Ortensia - *(Urla.)* Come faccio ora? *(Alla finestra.)* Non vedo niente.

Gervasia - Vedevi poco anche con gli occhiali, se è per questo!

Ortensia - Ma qualcosa vedevo, no?

Gervasia - Ci stiamo allontanando noi. È come stare sopra una barca, Ortensia, sopra una barca.

(Buio.)

IV. Il 34 ha cambiato percorso

Ortensia - *(Guardando alla finestra.)* Insomma è stato quell'architetto, eh, a fare quell'enorme coperchio...

Gervasia - Già.

Ortensia - Chissà quanti operai aveva.

Gervasia - Eh, tanti...

Ortensia - Ma quanto sarebbe alta?

Gervasia - Parecchi metri...

(Silenzio.)

Ortensia - Hai letto tanti libri, vero?

Gervasia - *(Con falsa ritrosia.)* Eh... mi accontento...

Ortensia - Sei una studiosa!

Gervasia - Nooo... mi piace tenermi aggiornata!

Ortensia - Con la radio!

Gervasia - Anche. Ma tu non l'ascolti la radio?

Ortensia - No. Mi mette tristezza. Sono soltanto voci. Però guardo la televisione, tanta televisione, e leggo il calendario.

(Silenzio.)

Gervasia - Deve essere interessante...

Ortensia - Cosa?

Gervasia - La lettura del calendario.

Ortensia - Beh, abbastanza. C'è scritto di tanta gente.

(Silenzio.)

Ortensia - Il 34 ha cambiato percorso. Lo sapevi?

Gervasia - Non lo prendo mai.

Ortensia - Nemmeno io. Facevo per dire. L'autobus non è adatto per te.

Gervasia - Qualche volta lo prendo.

Ortensia - È meglio che tu vada a piedi!

Gervasia - Perché devo andare a piedi?

Ortensia - Perché ti fai sempre fregare, sull'autobus! Come quando sali e stai in piedi ma nella borsa tieni la tessera, perdio!

Gervasia - Perché, tu come fai, scusa?

Ortensia - Io salgo, e per prima cosa do un po' di spinte a chi mi sta vicino. *(Mima.)* Permesso Permesso Scusi signorina. Poi comincio a tirare un po' di gomitate e mi guardo intorno. Mi avvicino a chi è seduto - soprattutto a quelli che leggono i libri: agli intellettuali - mi avvicino a loro e dico, dico a voce alta Signore, gentilmente mi farebbe sedere? *(se è un uomo)* Signora gentilmente mi farebbe sedere? *(se è una donna)*. Il signore *(o la signora)* naturalmente si alza e io una volta ben posizionata, a sedere, come su un trono gli dico Signore, per caso vuole vedere la tessera? E lui, educato: Noooo, si figuri. Se è una donna Signora, per caso vuole vedere la tessera? E lei, educata: Noooo, si figuri, ma le pare? Una volta scesero tutti Signori, per caso volete vedere la tessera?

Gervasia - Quale tessera, Ortensia?

Ortensia - Nessuna. Io non l'ho mai avuta la tessera.

Gervasia - Non sei mica una invalida civile.

Ortensia - Se è per questo non sono neanche vedova di guerra, ma la tessera è come se ce l'avessi e intanto sugli autobus io sto a sedere. Ora che siamo qui, su questa barca, voglio insegnarti io a farti valere. Se no, ci mettono i piedi in capo! La gioventù di oggi. C'è tanta arroganza nel mondo. Facciamo le prove.

Gervasia - Che prove?

Ortensia - Le prove per quando sarai sull'autobus.

Gervasia - Ma no...

Ortensia - Ma sì... Prova a dire: Signore, gentilmente mi fa sedere?

Gervasia - Ma via...

Ortensia - Prova a dire: Signore, gentilmente mi fa sedere?

Gervasia - (Goffa.) Signore, gentilmente mi fa sedere.

Ortensia - No, aspetta! (Si guarda intorno, riempie due borse di plastica.) Queste sono le borse della spesa. Almeno due borse devi avere. Facciamo le cose perbene. Come se tu fossi una grande attrice. Su, ricomincia.

Gervasia - Signore, gentilmente mi fa sedere.

Ortensia - Tu Gervasia non sai recitare, non sei portata per il teatro. Non ti viene spontaneo. Guarda me: io potevo essere a Bródvai.

Gervasia - Dove scusa?

Ortensia - A Bródvai, dove vanno le star. Su, ricomincia.

Gervasia - Signore, gentilmente mi fa sedere.

Ortensia - È una domanda Gervasia. Signore, gentilmente mi fa sedere? C'è il punto interrogativo in fondo. Sarò anche ignorante, però...

Gervasia - Signore, gentilmente mi fa sedere?

Ortensia - No, no: troppo dolce. Troppo dolce. Più decisa devi essere. Più decisa. Il tono. Il tono della voce. E poi Gervasia: i gomiti! Li devi conficcare qui, agli altri passeggeri, se no non potrai mai passare! Come fai a passare quando l'autobus è pieno, all'ora di punta? Così, nelle costole. Più forte. Su, riprova.

Gervasia - È suonato il telefono.

Ortensia - Io non ho sentito nulla.

Gervasia - È suonato il telefono ti dico.

Ortensia - No, ti dico. (Va ad alzare la cornetta.) È sempre staccato. (Silenzio.)

Gervasia - Che percorso fa ora il 34?

Ortensia - Passa da via del Carmine.

Gervasia - Via del Carmine? Qual è via del Carmine?

Ortensia - È quella dietro a via... a quella via... ti ricordi quella via dove c'era prima quel locale, dove si ballava, ti ricordi?

Gervasia - Io non ballavo.

Ortensia - Sì, dove si ballava... in quel locale... Ci siamo andate tante volte Gervasia...

Gervasia - Io non sono mai andata a ballare

autopresentazione

DA "LOCUTORI" A PERSONAGGI mentre fuori l'acqua sale

Dietro *Trincea di Signore. Cronache da un assedio*, sullo sfondo, in sordina, ci sono anni di interviste e di colloqui con persone anziane, delle più varie tipologie - quei soggetti che i dialettologi e i fonetisti definiscono con l'etichetta di "informatori", "locutori", "soggetti". Da questa (auto)educazione all'ascolto nascono alcune delle mie pagine scientifiche e tutti i miei testi letterari. *Trincea di Signore* si presenta come una storia apparentemente casalinga. Ortensia e Gervasia sono chiuse in casa, a spiare dalla finestra una città che sembra alluvionata, ascoltando notiziari, raccontandosi telenovela, litigando su episodi ambigui del passato, parlando di improbabili allegre fughe in canotto. Ma questo loro conversare non è la chiave unica di un testo dai tratti popolari e divertenti: il mondo abitato dalle due donne appare desolatamente vuoto, le voci della radio e le romantiche storie viste e ardentemente vissute davanti alla televisione sono gli unici parziali contatti con l'esterno, i frammenti di vita descritti appaiono contraddittori e distorti: sembra che Ortensia sia salita da Gervasia perché ha finito il latte, oppure l'olio, oppure il caffè, sembra che Ortensia non possa tornare giù al suo appartamento, sembra che la cupola stessa e il campanile si dissolvano e scompaiano in lontananza. Il mondo là fuori sono soltanto rumori e qualche luce, e fa un po' paura: i ricordi del passato e le chiacchiere del presente non riescono ad addomesticarlo. Ci entra in casa e ci parla, con lunghi e strani silenzi, mentre la pioggia fuori continua a cadere. Il testo ha avuto una prima verifica in *mise en espace* nel giugno 2002, al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, sarà poi presente in altri appuntamenti (a fine luglio in estiva e in ottobre al Festival sulla drammaturgia contemporanea delle donne *Autrici a Confronto*, sempre a Firenze), nell'ambito di un progetto a cura di Barbara Nativi in collaborazione con il Teatro delle Donne-Centro Nazionale di Drammaturgia delle Donne e la Compagnia Laboratorio Nove. Si alterneranno nella lettura alcune delle più note attrici nazionali. *Silvia Calamai*

Ortensia.

Ortensia - Sì, ti dico. Ci siamo andate tante volte Gervasia... Come si chiama quella strada? Perché non mi ricordo più i nomi delle strade?

Gervasia - Hai la testa piena di proverbi. Non c'è più posto.

Ortensia - Come si chiama quella strada? Come si chiama?

Gervasia - È via del Moro.

Ortensia - No, ti sbagli. In via del Moro c'era il cinema. Ci andavo da sola quando davano i film d'amore, le storie di love, love, love, con quei baci lunghi dieci, quindici minuti. Non sei mai venuta con me. Tutta fantasia, dicevi. Hai il cervello pieno di storie di love dicevi. Per fortuna ora c'è la televisione. I baci lunghi li guardo lì... ma non così lunghi... baci lunghi dieci, quindici minuti soltanto in via del Moro li ho visti... io non ci sono mai riuscita a baciare per quindici minuti. E tu Gervasia, ci sei riuscita? Qual è il tuo record personale? (Silenzio.)

Gervasia - È via del Pesce allora.

Ortensia - Qual è via del Pesce?

Gervasia - È la traversa di corso Mazzini.

Ortensia - A che altezza?

Gervasia - All'angolo con via San Piero.

Ortensia - Dov'è via San Piero? Dietro Piazza Grande?

Gervasia - Piazza Grande è vicino a via degli Orti.

Ortensia - Qual è via degli Orti?

Gervasia - Quella con il Palazzo della Borsa.

Ortensia - Ti sbagli Gervasia. Il Palazzo della Borsa non è lì. È in via delle Rondini.

Gervasia - No, Ortensia. Via delle Rondini è dietro piazza delle Erbe.

Ortensia - È impossibile! Tra piazza delle Erbe e via delle Rondini ci sono almeno dieci minuti a piedi.

Gervasia - Con i tacchi o senza?

Ortensia - Ci sono dieci minuti a piedi. Almeno. Tu Gervasia non sai la geografia.

Gervasia - (Parentoria.) Ho detto: via delle Rondini è dietro piazza delle Erbe.

Ortensia - Via delle Rondini è dietro piazza delle Erbe.

(Silenzio.)

Gervasia - Di cosa si stava parlando?

Ortensia - Oh, nulla... Del più e del meno...

Gervasia - Ti avevo chiesto del 42. Il 42 ha cambiato percorso.

Ortensia - Non è il 42, Gervasia.

Gervasia - Non è il 42?

Ortensia - No. Il 18 ha cambiato percorso.

Gervasia - Il 18?

Ortensia - Quello che va in collina. (*Si avvicina alla finestra.*) Laggiù.

Gervasia - E la cupola?

Ortensia - Cosa la cupola?

Gervasia - Dov'è la cupola?

Ortensia - Io non la vedo senza occhiali.

Gervasia - (*Si affaccia.*) È un po' più piccola.

Ortensia - Sei ubriaca.

Gervasia - Di cosa? Sono tre giorni che non bevo.

(*Silenzi.*)

Gervasia - L'acqua è salita?

Ortensia - (*Si sporge per vedere.*) Almeno due centimetri.

Gervasia - Ma se dici che non ci vedi senza occhiali!

Ortensia - No, non ci vedo. Ma l'acqua si sente.

(*Buio.*)

V. Sempre notizie ci sono

Gervasia - L'acqua è salita?

Ortensia - (*Si affaccia.*) Almeno sei centimetri.

Gervasia - Ma se dici che non ci vedi senza occhiali!

Ortensia - Da vicino sì. Ce l'hai qualche giornale?

Gervasia - Ho la radio, puoi sentire quella.

Ortensia - Giornali ce li hai?

Gervasia - C'è un settimanale, sulla credenza.

Ortensia - (*Si avvicina alla credenza, sbattendo contro i mobili. Prende la rivista, dalle dimensioni abnormi. Si porta la rivista sul viso.*) È di dieci anni fa!

Gervasia - E che vuol dire! Sempre notizie ci sono!

Ortensia - La Teresa è sempre aggiornata. Compra almeno due giornali tutte le mattine.

Gervasia - Sì è innamorata del giornale?

Ortensia - Maligna. La Teresa non si innamorerebbe mai di un giornalista! Un giornalista... tu non la conosci! Un giornalista... (*Sfoggia la rivista e legge le notizie con un po' di difficoltà.*) È provato: le donne parlano più degli uomini. Che strano! Io sto sempre zitta! Un famoso psi, psicologo ha organizzato una "competizione verbale" tra uomini e donne. I risultati non lasciano dubbi: le donne parlano alla velocità di 107 parole al minuto, mentre nel medesimo tempo gli uomini ne pronunciano settantasei. Ogni ora, una parlatrice di buon calibro. Gervasia cos'è il calibro?

Gervasia - Il calibro è in senso un po'... come

dire? Un uso particolare della parola calibro in questo caso... il calibro è... un contesto metaforico, una... come dire, un'allusione. È il calibro... ma ti devo spiegare sempre tutto? Il calibro, il calibro della parlatrice.

Ortensia - Ah, ora ho capito. Come farei senza di te?

Gervasia - Parlatrice, che parola! Chi dice parlatrice oggi?

Ortensia - Il giornale è un po' vecchio...

Gervasia - Su, finisci di leggere se no si fa notte...

Ortensia - Credevo che non ti interessasse...

Gervasia - È sempre cultura...

Ortensia - Già.

(*Ortensia guarda Gervasia, come inebetita. Silenzio.*)

Gervasia - Allora?

Ortensia - Allora cosa?

Gervasia - La parlatrice...

Ortensia - Ah, la parlatrice... vediamo... Ogni ora, una parlatrice di buon calibro travolge con 6.420 parole il suo interlocutore uomo, il quale riesce a risponderle solo 4.560 volte. Ce l'hai un lapis?

Gervasia - Ci dovrebbe essere. (*Ortensia cerca affannosamente un lapis.*)

Ortensia - Eccolo! Ce l'hai un foglio?

Gervasia - No.

Ortensia - Posso scrivere sul giornale? Gervasia, posso scrivere sul giornale?

Gervasia - Se non ne puoi fare a meno.

Ortensia - Allora, vediamo... 6.420 parole la donna, 4.560 parole l'uomo. 6.420 meno 4.560... due meno sei... dodici meno sei, sei e porto tre... tre meno cinque... Se ho capito bene Gervasia io potrei dire a te... se tu fossi il mio marito, io potrei dire a te 1860 volte Zitta, parlo io, senza che tu abbia la possibilità di... come si dice? di... replicare! Capito?

Gervasia - Sì ma io non sono un uomo.

Ortensia - Ma se lo fossi... Ti potrei dire 1860 volte Zitta, parlo io. 1860 volte, capito?

Gervasia - Non sono un uomo Ortensia.

Ortensia - (*Scruta Gervasia.*) Non si può mai sapere. (*Torna a sfogliare le pagine lentamente, quasi con solennità, leggendo i titoli.*) Un trovatello inglese eredita immense fortune. Per la felicità di Ugo e Alessandra la regina era pronta ad ab, ad, abd...

Gervasia - Abdicare!

Ortensia - Nonostante le polemiche che hanno investito lo scorso anno la sua vita sentimentale, la popolarità della cantante non ha avuto un sensibile calo. Finalmente felice con la dentiera. Mangiate ridete parlate senza preoccupazione: la vostra dentiera non si muoverà. Le massaie isteriche. (*Scruta Gervasia.*) Le massaie isteriche: è scritto qui. I problemi della mamma. Noi non conosciamo i suoni della nostra voce. Sveliamo i retroscena delle nozze proibite. Il propellente dell'era spaziale. Le glorie della marina. Cosa suc-

cede in borsa? Punto interrogativo. I bambini che studiano hanno bisogno di superalimentazione e per loro c'è il biscotto al superlatte. Preparato con farine di quattro diversi cereali e con latte proveniente dalle zone di migliore produzione, ricco di calcio, fosforo, ferro e vitamine. I misteriosi dolori degli sposini in attesa. Ecco la lavatrice superautomatica più apprezzata nel mondo! Punto esclamativo. (*Con enfasi.*) Ecco la lavatrice superautomatica più apprezzata nel mondo! A casa fa la prepotente ma con gli amici è dolce e gentile. (*Scruta Gervasia.*) A casa fa la prepotente ma con gli amici è dolce e gentile. C'è scritto qui. Il piccolo risparmiatore è la vera vittima del caos. Mia moglie mi ha lasciato. Il controllo del fegato. Così l'uomo guarda al mistero della vita. I programmi della televisione. In un minuto è pronta una squisita pastasciutta al vero ragù d'una volta, tutta polpa magrissima e tenera. Ai lettori. (*Annusa.*) Gervasia, questo giornale puzza! Gli uomini passano ma i loro errori rimangono. Sono sei modelli diversi, progettati per esigenze diverse. Un'inchiesta che tutti devono leggere. E leggiamola!

(*Gervasia alza il volume della radio.*)

Ortensia - Devo andar via?

(*Gervasia abbassa il volume della radio.*)

Gervasia - Per cosa eri venuta?

Ortensia - Per l'olio. Dovevo fare una frittata e sono rimasta senza olio.

Gervasia - Di semi o di oliva?

Ortensia - Quale mi avresti dato?

Gervasia - L'olio di semi. È più leggero.

Ortensia - Ah!

Gervasia - Hai le transaminasi alte. E l'ematocrito. Hai più di cinquecento piastrine. Per non parlare della VES e del colesterolo. Anche i valori della bilirubina totale erano sbalati l'ultima volta.

Ortensia - Ora sto bene.

Gervasia - Con le transaminasi alte bisogna stare attenti.

Ortensia - (*Sorride.*) Se non ci fossi tu... (*Riprende la lettura.*) Le tre sorelle sono state molto complimentate per la loro eleganza. La sovrana appare esaurita e segue una cura rigorosa. Il malinconico addio agli amici. I disturbi della pelle si possono guarire. Il sogno della fiarola. Le memorie del cancelliere. I protagonisti delle storie più incredibili. Che splendore sui vostri pavimenti. Ci puniva negandoci il bacio della sera. Cercate d'essere modesti se volete vincere il rossore. Crema candida e pura che nutre e tonifica, proteggendo la bellezza del vostro viso. Un uomo brucia vivo al luna park. Qualche regola per vincere a poker. (*Chiude la rivista.*) Preferisco la mia Teresa. È più... è più... avvincente. È più avvincente la mia Teresa: è divertente, è stimolante, è coinvolgente, è entusiasmante, è...

Gervasia - Zitta. Devo sentire il tempo.

Ortensia - Ancora?

Gervasia - Hai qualcosa contro il tempo?

Ortensia - L'abbiamo sentito prima...

Gervasia - (*Accende la radio, si avvicina con il viso all'apparecchio.*) Tempo previsto fino alle ventiquattro di domani. Nuvolosità stratiforme. Foschie dense e locali banchi di nebbia. Temperature in aumento specie nei valori minimi. Moto ondoso in aumento. Coperto su tutte le regioni settentrionali. Tendenza alla variabilità specie sulle zone interne. Venti moderati di libeccio.

Ortensia - Tutta questa umidità! Ci farà male!

Gervasia - Finché siamo in casa.

Ortensia - Vuoi che me ne vada?

Gervasia - E dove vai?

Ortensia - Torno giù.

Gervasia - Il tuo piano sarà allagato.

Ortensia - La mia frittata!

Gervasia - La piena l'avrà portata via.

Ortensia - Speriamo che se la mangi qualcuno...

Gervasia - Sei una cuoca di fama.

Ortensia - Puoi ben dirlo! Vuoi che ti prepari qualcosa?

Gervasia - No.

Ortensia - Posso fare lo zabaione cotto con fragoline, posso fare la torta di mandorle con la ricotta, il budino di patate e mandorle, la torta di pere, la zuppa inglese, posso fare la torta salata alle erbe, i funghi gratinati, posso fare il tortino di melanzane, la mousse di piselli, lo sformato di salmone con salsa al basilico, il cappone alle castagne, posso fare il petto d'anatra al pepe verde, i filetti di sogliola al basilico, posso fare il pollo alla frutta e ai mirtilli, le taglioline agli scampi, il risotto ai peperoni, le tagliatelle agli asparagi e rosso d'uovo, posso fare i passatelli in brodo, i tortelli di erbe, posso fare le crepelle alla ricotta, posso fare i raviolini di rapa al burro e semi di papavero.

Gervasia - Ti pare il momento?

Ortensia - Mangiar bene mette allegria.

Gervasia - Non ho fame.

Ortensia - Ma tu non mangi mai?

Gervasia - Non ora.

Ortensia - C'è qualcosa da mangiare? (*Ispeziona la cucina.*) Da quant'è che non scendi a fare la spesa?

Gervasia - Prima la facevi tu.

Ortensia - Prima avevo le gambe buone.

Gervasia - (*Sospira.*) Se tu mi volessi bene...

Ortensia - Ma io te ne voglio!

Gervasia - Perché hai smesso di fare la spesa per me?

Ortensia - Le gambe, Gervasia, le gambe. (*Silenzio.*) Da domani ricomincerò a fare la spesa.

Gervasia - Gioverà anche alle tue gambe! Vedrai come torneranno in forma!

Ortensia - Dici?

Gervasia - Ho mai sbagliato?

Ortensia - Oh, mai...

(*Buio.*)

VI. È sempre il momento per mangiare

Gervasia - Sei una cuoca provetta.

Ortensia - Puoi ben dirlo! Vuoi che ti prepari qualcosa?

Gervasia - Magari più tardi.

Ortensia - Potrei fare... potrei fare... vediamo...

Primo: dissossare il cappone. Secondo: bagnarlo con il brandy. Poi: lasciare riposare per trenta minuti. Trenta minuti d'orologio. Poi: lessare le castagne, tagliare a pezzi le mele, tagliare la pancetta, farla rosolare. Poi: sciogliere il burro, fare saltare nel burro le mele per due minuti. Due minuti d'orologio. Tagliare il petto di pollo a pezzetti, bagnare il pane nel latte. Mettere la pancetta insieme alla metà delle mele. Versare il tutto dentro una terrina, unire l'altra metà delle mele, quelle senza la pancetta, quelle lì: unirle con una parte delle castagne, il parmigiano, il sale, le uova. Amalgamare l'impasto con un pizzico di pepe. Farcire il cappone, legarlo stretto stretto. Bagnare il cappone con olio, cuocerlo in forno: duecento gradi per novanta minuti d'orologio. Riprendere l'altra metà delle mele di prima...

Gervasia - Ti pare il momento?

Ortensia - Quale momento?

Gervasia - Il momento di fare questi discorsi...

Ortensia - È sempre il momento per mangiare.

Gervasia - Non ho fame.

Ortensia - Ma tu non mangi mai.

Gervasia - Non ora.

Ortensia - Prima mangiavi.

Gervasia - Prima era prima.

Ortensia - Prima ti preparavo la cena tutti i giorni.

Gervasia - Prima era prima.

Ortensia - Mi dicevi: Ortensia voglio le patate fritte di verdura. Io ti dicevo: Quale verdura Gervasia? Con le carote e le zucchine. Poi mi dicevi: Ortensia, mettili la salsa allo scalogno. Il giorno dopo dicevi che nella salsa allo scalogno avevo messo troppo vino. (*Silenzio.*) Mi dicevi: Ortensia, voglio il semifreddo al limone. Io ti dicevo: Lo vuoi con la menta o senza? Con la menta, che domande mi fai! Sì è mai visto un semifreddo al limone senza la menta! Il giorno dopo dicevi che non era abbastanza freddo. Non indovinavo mai le misure. Perché non indovinavo mai le misure?

Gervasia - Sei distratta! Non si sta in cucina con la televisione accesa, a guardare le telenovelle, e le pentole sul fuoco. Quando si cucina ci vuole silenzio. Al massimo... al massimo... puoi sentire la radio.

Ortensia - Cosa ti preparo oggi Gervasia? Il fritto di mele e ananas. Ma senza zucchero a velo. Come si fa a fare i dolci senza zucchero a velo? Non mi piace lo zucchero a velo, lo sai, no! E poi mi dicevi dalla finestra: Ortensia, perché non hai messo lo zucchero a velo? Ortensia, come si fa a fare i dolci senza zucchero a velo?

Gervasia - Ortensia perché non stai un po' zitta?

Ortensia - Cosa ti preparo per domani Gervasia? Il pollo alla frutta e ai mirtilli. Io ti chiedevo: lo vuoi con le prugne secche? Senza le prugne secche, Ortensia! Le prugne secche non mi sono mai piaciute. Allora ti chiedevo: Gervasia posso metterci le fragole? Se proprio non ne puoi fare a meno, mi dicevi. Se proprio non ne puoi fare a meno. Ma le fragole con i mirtilli stanno bene, ti dicevo. Allora metti anche le fragole, mi dicevi. Insieme alle fragole potrei mettere anche un po' d'uva: Gervasia, posso metterci anche un po' d'uva? No, l'uva no, mi dicevi. È antiestetica.

Gervasia - Ortensia perché non stai un po' zitta? (*Silenzio.*) Ortensia va ad aprire la finestra. Rumore intenso di pioggia.)

Ortensia - Ma tu sai nuotare?

Gervasia - No. (*Silenzio.*) Perché me lo chiedi?

Ortensia - Così, tanto per dire... (*Silenzio.*)

Gervasia - Tu sai nuotare?

Ortensia - No.

Gervasia - Ho un canotto. (*Si illuminano entrambe.*)

Ortensia - Dove?

Gervasia - Nel ripostiglio. A portata di mano.

Ortensia - Da gonfiare?

Gervasia - Già gonfiato.

Ortensia - Se l'acqua sale ancora...

Gervasia - Ci possiamo preparare. Ho anche i remi.

Ortensia - Sei attrezzata...

Gervasia - Ho una bussola.

Ortensia - Hai la radio...

Gervasia - Le pile ci sono.

Ortensia - Ma tu Gervasia sai guidare un canotto?

Gervasia - Ci porterà la corrente.

Ortensia - Dove, scusa?

Gervasia - Dove va la corrente!

Ortensia - Al mare, intendi?

Gervasia - Arriveremo giusto in tempo per i primi bagni di stagione.

Ortensia - Allora ci vorrà un ombrellone, l'asciugamano, la crema proleffiva...

Gervasia - C'è tutto. Tutto pronto. È tutto nel ripostiglio.

Ortensia - Bene.

(*Silenzio.*)

Gervasia - Comincio a preparare le cose. (*Esce di scena.*)

Ortensia - Se l'acqua fosse scesa giù e nessuno ci avesse detto nulla?

Gervasia - (*F.c.*) Che sciocchezza è questa? Prima ti sei affacciata alla finestra e hai detto È salita di quattro centimetri, e io ti ho detto Come fai a esserme sicura, se sei senza occhiali, e tu hai detto Da vicino ci vedo.

Ortensia - Io da vicino vedo poco.

Gervasia - (*F.c.*) Allora vedi bene da lontano?

Ortensia - No, non tanto. Non sono più tanto sicura.

Gervasia - (*F.c.*) Dei centimetri?

Ortensia - Dell'acqua. Sono senza occhiali. Non vedo nulla. Guarda te.

Gervasia - (F.c.) Non posso, devo sistemare il canotto. Guarda te.

Ortensia - Io?

Gervasia - (F.c.) Siamo in due. Quando dico Te dico a te. Vedi qualcun altro qui?

Ortensia - Mah... non lo so... ci potrebbero guardare in mille, non me ne accorgerei.

Gervasia - (Entra con due remi in mano e un ombrellone colorato da spiaggia sotto il braccio. Il canotto sporge dalla porta del ripostiglio e rende ancora più difficoltosi i movimenti delle due donne nella cucina.) Allora sei cieca?

Ortensia - Un pochino... ma passerà...

Gervasia - Non sarà mica infettiva?

Ortensia - Cosa? (Si avvicina a Gervasia, per aiutarla.)

Gervasia - Non ti avvicinare troppo!

Ortensia - Non sono mica malata!

Gervasia - Non si può mai sapere.

Ortensia - Ho le transaminasi alte. L'hai detto tu.

Gervasia - Non sono il tuo dottore.

Ortensia - Prima hai detto: Hai le transaminasi alte, Ortensia, e le piastrine, più di mille. E la bilirubina... Tutti i valori sballati. Credi che morirò?

Gervasia - No. Devi fare solo un po' di moto, fare le scale, cucinare, andare a fare la spesa...

(Silenzio.)

Ortensia - Li senti i cani?

Gervasia - (Si avvicina alla finestra.) Sì. Non mi sono mai piaciuti, ma un po' mi dispiace.

Ortensia - A me tanto. (Si commuove.) Mi viene da piangere. Anche la mia Teresa piangerebbe... Anche alla Teresa è morto un cane.

Gervasia - Ce ne sono troppi. Il mondo è pieno di cani. Bisognerebbe fare qualcosa...

Ortensia - Le macchine...

Gervasia - Cosa?

Ortensia - Tutti a fare pi pi pi pi.

Gervasia - Ora non lo fanno più.

Ortensia - Io lo sento ancora.

Gervasia - No, non ci sono più macchine in giro.

Ortensia - Gli scoppi delle caldaie.

Gervasia - Qualcuno...

Ortensia - Le macchine, là sulla collina.

Gervasia - Non vedo nulla.

Ortensia - Nemmeno io.

(Silenzio.)

Ortensia - Mi pare di vedere il serpentone delle macchine, là sulla collina. Cercano di scappare.

Gervasia - Io vedo solo i razzi.

Ortensia - I razzi?

Gervasia - Per chiedere aiuto.

Ortensia - Certo, se tutti avessero un canotto... Noi siamo fortunate.

Gervasia - (Tenta di aprire la finestra.) Ci sarà puzzo nell'aria.

Ortensia - Per i razzi?

Gervasia - Per i morti. I morti poi puzzano.

Ortensia - La cupola c'è sempre?

Gervasia - Tutto nero. (Si volta a guardare la cucina.) Devo rammendare l'ombrellone, è pieno di buchi.

(Gervasia si siede. Prende la scatola da lavoro, tenta di infilare l'ago. Ortensia si siede di spalle a Gervasia.)

Ortensia - Non ti riesce?

Gervasia - Certo che mi riesce!

Ortensia - Vuoi una mano?

Gervasia - So fare da sola.

(Silenzio.)

Ortensia - Gervasia?

Gervasia - Sì?

Ortensia - Ci sei?

Gervasia - Se ti dico Sì vuol dire che ci sono.

Ortensia - Già, che stupida!

Gervasia - Sì, sei un po' stupida.

Ortensia - Sono nella media.

(Silenzio.)

Gervasia - Per cosa eri venuta?

Ortensia - Per cosa ero venuta?

Gervasia - Per il caffè. Avevi finito il caffè.

Ortensia - No. Tu mi avevi chiesto

il caffè. Tu l'avevi finito, mi hai detto dalla terrazza Ortensia ho finito il caffè portami su il caffè ho il tegame sul fuoco non mi posso spostare! E io sono venuta su con duecentocinquanta grammi di caffè. Di quello buono! Ricordati di ricomprarmene un sacchetto, quando sarà tutto finito. Miscela oro.

Gervasia - Io il caffè non lo bevo mai. Sei sicura che avevo finito il caffè?

Ortensia - Dovevi fare un parti.

Gervasia - Cosa?

Ortensia - Un parti. Come alla televisione!

(Buio.)

VII. Io il caffè non lo bevo mai

Ortensia - Mi avevi chiesto il caffè. L'avevi finito, mi hai detto dalla terrazza Ortensia ho finito il caffè portami su il caffè ho il tegame sul fuoco non mi posso spostare. E io sono venuta su con mezzo chilo di caffè. Di quello buono! Ricordati di ricomprarmene un sacchetto, quando sarà tutto finito. Miscela arabica al cento per cento.

Gervasia - Io il caffè non lo bevo mai. Sei sicura che avevo finito il caffè?

Ortensia - Dovevi fare un parti.

Gervasia - Cosa?

Ortensia - Un parti. Come alla televisione!

(Silenzio.)

Ortensia - Hai preparato il canotto?

Gervasia - Certo. Quando ho finito di rammenda-

MOTIVAZIONE

La Giuria della II edizione del Premio Battipaglia Sezione Under 32 composta da Giovanni Antonucci (presidente), Massimo Pedroni, Giuseppe Pelloni, Mico Galdieri, Antonio Calenda ha deciso di assegnare il premio a *Trincea di Signore. Cronache da un assedio* di Silvia Calamai con la seguente motivazione «Commedia centrata sulla condizione degli anziani e sul loro rapporto quotidiano con la tv, rivela le singolari qualità di scrittura dell'autore. È un'opera essenziale, incisiva, esente dal minimalismo oggi di moda, che scava nella psicologia delle due protagoniste con una scaltrezza teatrale e con una maturità di pensiero inconsuete nella giovane drammaturgia». ■

re si parte.

Ortensia - Hai chiuso il gas?

Gervasia - Nessuno l'ha aperto.

Ortensia - Facevo per dire. Quando uno va via controlla sempre se è chiuso il gas. L'ho visto fare nei film.

Gervasia - Sì sì, è chiuso. È sempre stato chiuso.

Ortensia - Hai controllato la cupola?

Gervasia - Mi pare che sia lì.

Ortensia - Il campanile?

Gervasia - Dovrebbe essere vicino alla cupola.

Ortensia - I remi?

Gervasia - Eccoli.

Ortensia - Cosa dice la radio?

(Lungo silenzio.)

Ortensia - Gervasia, cosa dice la radio?

Gervasia - (Avvicina l'orecchio alla radio.) Sole ovunque. Sarà un'estate meravigliosa.

(Buio.)

Tutti i diritti riservati

Per l'utilizzazione deve essere richiesta preventiva autorizzazione alla Società Italiana Autori ed Editori (Siae) - viale della Letteratura 30, 00144 Roma - presso la quale l'opera è depositata

INTERCITY AΘHNA

XV FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO / LETTURE / INCONTRI / MOSTRE / VIDEO / FILM

la nuova drammaturgia greca
a Sesto Fiorentino

ottobre 2002

TEATRO DELLA LIMONAIA

0576 440852 Sesto Fiorentino (Fi)

www.teatro-limonaia.fi.it

COMUNE DI RADICONDOLI ASSOCIAZIONE RADICONDOLI ARTE
PROVINCIA DI SIENA

ESTATE A RADICONDOLI

XVI EDIZIONE 26 LUGLIO - 14 AGOSTO 2002

Direttore artistico Nico Garrone

Informazioni: 0577 - 79 09 11338 - 34 17 150

e-mail: info@radicondoliarte.org url: <http://www.radicondoliarte.org>

Venerdì 26 luglio Ore 21,30

Zemrude Teatro: **Filomena Marturano**

Coreografie di P. Sparapani e A. Aresu

Ore 23 Poltronadamore - Coreografia di F. Montaverde

Sabato 27 luglio Ore 21,30

Recital di Paolo Hendel

Domenica 28 luglio Ore 21,30

Nuovo Teatro Nuovo Produzioni

Mettitene a fa' l'ammore cu me 1 - Regia di Arturo Cirilo

Lunedì 29 luglio Ore 21,30

Arca Azzurra Teatro

L'ultimo sogno di Lorenzo Da Ponte - Testo e regia di N. Zavagli

Mercoledì 31 luglio Ore 17,30

Veronica Kadlubkiewicz violino - Andrea Passigli pianoforte

Giovedì 1 agosto Ore 21,30

AdArts: Frida

Ore 23 Giardino Chiuso: Studio Otello

Venerdì 2 agosto Ore 17,30

Acqua Alta

La notte dei giocattoli di D. Maraini - Regia di R. Zamengo

Ore 21, 30 A rivedere le stelle... di M. Andriola, con Galatea Randi

Sabato 3 agosto Ore 10,00

Convegno sulla danza in Toscana

Dalle 16 alle 21 spettacoli di 8' per uno spettatore

Anonima scena - Novalis Circulus (Notturna rotazione estatica)

Ore 21,30 Auto Critico - di e con Alessandro Certini

Ore 22,15 replica 4 agosto ore 18

Radicondoli Arte

Il vento dietro le quinte di G. Shelley - Regia di A. Savelli

Domenica 4 agosto Ore 21,30

Company Blu: **Tempesta di sogni**

Coreografie di Charlotte Zerby, Alessandro Certini

Lunedì 5 agosto Ore 17,30 e ore 23

Matilde - Regia di Andrea Mancini

Ore 21,30 Firenze dance

Digidance - Coreografie di Keith Ferrone e Marga Natio

Martedì 6 agosto Ore 22

L'imbalsamatore - Regia di Matteo Garrone

Mercoledì 7 agosto Ore 21,30

I Sacchi di Sabbia: **Orfeo "il respiro"** ideato da G. Guerrieri

Ore 23 Disconnecting Ion - Coreografia di Leone Barili

Giovedì 8 agosto Ore 21,30

Secondo Taglio: **Canto delle sirene**

Ore 23 Radicondoli Arte Compagnia Xe

È la rosa - Coreografia Julie Ann Anzietti

Venerdì 9 agosto Ore 21,30

Zero Spaccato di e con Leonardo Capuano

Ore 23 Kinkaleri: "Due anzi una macchina" QUARTETTO

Sabato 10 agosto Ore 17,30

Favolanti: **Bella di nulla** di Elisabetta Salvatori

Ore 20 L'Aghero di Henry Miller, di e con C. Monni e A. Kammerer

Domenica 11 agosto Ore 21,30

Love Crimes - Stefano Battaglia, Michele Rabbia, Teri

Weikel

Lunedì 12 agosto Ore 21,30

Radicondoli Arte: "Memento" Laboratorio - M. Cassi, L. Bizzol, G.

Rossi

Ore 23 Teatro Azione

Come ti chiami? - Regia di Patric Duquesne

Coordinamento Moncalieri Teatro V edizione

THEATROPOLIS

Festival Internazionale
delle Arti Teatrali

Moncalieri (To)

26 giugno 13 luglio 2002

SILVIO ODDI
BEBO STORTI
DA MOTUS! (Svizzera)
BLUSUOLO III
LA FIONDA
CAMPO (Francia)
THÉÂTRE EL AMALEYN (Tunisia)
TEATRO DEL VICOLO
THÉÂTRE EN VOL
CLAUDIO MORGANTI
BANDA DO PELO (Brasile)
PIERRE BYLAND (Svizzera)
LA TROUPE NUJOUN (Marocco)
LABORATORIO PERMANENTE
SANTIBRIGANTI TEATRO
SUD COSTA OCCIDENTALE
MAGRÔ MAUDIT
ILARIA DRAGO
LEONARDO CAPUANO
PAOLO PIETRANGELI
IL MUTAMENTO
e altri ancora...

I BUONI
I CATTIVI?
inquietudini
di appartenenza

TEATRO CIVICO MATTEOTTI
Via Matteotti, 1 Moncalieri (TO)
Tel +39(0)11.6403700
Fax +39(0)11.6406404
www.theatropolis.monteatro.com
teatro@monteatro.com



da Büchner

Fucecchio - Giardini Bombicci
19/20 Luglio 2002 / Ore 22.00

Info e prenotazioni: Biblioteca Comunale 0571 20349

PER DIPINGERE
UN ASSASSINO DATEMI
PRIMA DI TUTTO
UN UOMO

Woyzeck
ADATTAMENTO E REGIA FIRENZA GUIDI

Progetto artistico di
ELAN

i tempi si allungano nuovamente

La legge miraggio

di Giuseppe Liotta

Risolti con un armistizio fra Stato e Regioni i problemi posti dopo la riforma del Titolo V della Costituzione che sembravano mettere in dubbio «lo spettacolo come autonoma materia attribuita alla potestà legislativa regionale», in attesa di una legge dello Stato che riesca finalmente a mettere ordine in una materia così problematica e incandescente, in questa perenne fase di transitorietà, si moltiplicano i regolamenti (che vengono comunque emanati per potere fare funzionare i meccanismi che in qualche maniera regolano lo spettacolo dal vivo), e le iniziative pubbliche - fatte di incontri, tavole rotonde, partecipazioni individuali - che ci illustrano le proposte di legge presentate alla Camera dei Deputati, ma ancora molto lontani proprio da questo decisivo e naturale luogo dibattimentale, sede fondamentale per una più approfondita discussione politica.

L'impressione che si ha assistendo a questi dibattiti, come quello di venerdì 7 giugno all'Arena del Sole di Bologna promosso dall'Agis, Ater, Legacoop, e la partecipazione, fra gli altri di Gabriella Carlucci, Carmelo Rocca e Giovanna Grignaffini, che testimoniano certamente di un impegno e di una sensibilità ai tanti problemi ancora da affrontare, è che, nonostante le differenze fra le varie proposte di

legge presentate in questi mesi siano sostanzialmente diminuite, e sembra ci sia una volontà politica di arrivare al più presto al varo di una legge quadro che disciplini il settore dello spettacolo, non si è ancora in dirittura d'arrivo, anzi si ha proprio la netta sensazione che i tempi siano destinati ad allungarsi proprio perché ci troviamo di fronte ad una realtà estremamente articolata e complessa, che, come dire, nella pratica ha già maturato le sue leggi e creato, di fatto, un sistema difficile da rinnovare perché basato su antiche consuetudini, vecchie rendite di posizione maturate negli anni, privilegi acquisiti (non necessariamente sul campo), intolleranza verso il nuovo.

Su un punto le proposte della maggioranza e dell'opposizione sono d'accordo: nel fare una legge "leggera" che riguardi soprattutto i "principi" e gli "indirizzi" che dovranno regolamentare lo spettacolo dal vivo per il prossimo futuro, e "agile", da permettere l'inserimento di norme al momento non prevedibili, dettate da una situazione culturale in continuo cambiamento; al resto penseranno le Regioni. Ma a questo punto le posizioni divergono: quali devono essere le competenze delle Regioni? Quali quelle dello Stato? Come amministrare il Fus? È evidente che cambiando la geografia e l'economia dello spettacolo in Italia, tutto non deve restare come prima, e la prima esigenza va nella logica della chiarezza e delle certezze. Probabilmente occorreranno capacità di ingegneria legislativa nell'assicurare medesimi diritti e doveri ad Enti e Istituzioni

che appartengono ad ambiti di competenze e di utenze dissimili, a volte in conflitto fra loro, ma che rappresentano comunque una ricchezza del patrimonio teatrale nazionale. Come risolvere il grande equivoco del Teatro Pubblico e del Teatro Privato in una realtà nazionale in cui i due sistemi spesso tendono a sovrapporsi e confondersi? E poi, siamo proprio certi che, come sostiene l'on. Carlucci è «il mercato l'arbitro dell'eccellenza del prodotto»? L'ombra del dubbio si allunga su tutta la storia, ma anche la cronaca, del teatro del Novecento, e certamente non ci rassicura sull'ideologia di fondo che sostiene il disegno di legge di cui è prima firmataria.

Nelle pieghe del dibattito sono affiorati alcuni temi che meritavano comunque una più approfondita discussione, come il problema della formazione (e quindi delle scuole di teatro), o l'esigenza di un

Osservatorio Nazionale che riesca a fotografare l'esistente, e a segnalare anche le nuove tendenze; il problema della distribuzione degli spettacoli, oggi governato da un sistema distributivo a dir poco selvaggio; la promozione di una drammaturgia contemporanea non sottoposta alle forche caudine dei vari premi, ma intesa come risorsa imprescindibile e necessaria per il futuro del teatro di prosa. Ad altre importanti questioni non si è neppure accennato, come quella della riforma dell'Etì, dei festival nazionali e internazionali, dei rapporti col teatro europeo, e, ultima, ma di grande rilevanza economica e culturale, la larghissima diffusione sull'intero territorio nazionale del teatro amatoriale, penalizzato, altresì, da una recente circolare ministeriale, alla quale si sta cercando di porre in qualche modo rimedio. E lo spettatore? E i tanti pubblici che riempiono le sale teatrali, gli spazi "classici" e le piazze d'estate? Alle proposte di legge presentate manca proprio una politica, anche solo un segnale, che vada nella direzione del pubblico (che non è quello indiscriminato della televisione o dei concerti), o parta dai suoi interessi e dalle sue attese. ■

Eretici e ribelli

Teatro Politeama di Cascina, una nuova realtà in Toscana, indicato quale polo regionale per le produzioni giovanili, direttore artistico Alessandro Garzella, dramaturg Donatella Diamanti. A maggio si è svolto il Festival Generazioni, una provocazione di inizio millennio sui linguaggi giovanili. Tema dominante ERETICI e RiBELLi. Presenti compagnie di teatro giovani accanto a realtà eterogenee come il Gruppo Abele di don Ciotti. Un programma all'insegna dell'ibridazione di generi e stili: dalle performance di centri sociali metropolitani ai Tambours du Bronx, da Oliviero Toscani a Francesca Mambro, da Platinette a Tinto Brass. Un'operazione tesa al confronto fra diversità di linguaggi e filosofie dentro una cittadella di teatro da 700 posti, quest'anno inaugurato da Dario Fo e Franca Rame che hanno qui festeggiato 50 anni di carriera. *Renzia D'Inca*



Il teatro è servito

Continuano con successo a Milano le repliche dello spettacolo *Teatro-Cucina*, ideato da Elisabetta Faleni e Valentino Infuso per la compagnia Teatro in Polvere (foto sopra). In un piccolo loft in zona Ripamonti, ventisei spettatori a sera assaporano il lavoro dell'attore intorno alla rievocazione, preparazione e degustazione di pietanze ispirate alla tradizione regionale italiana. Tre attori, un musicista, quattordici strumenti musicali, quarantasei ingredienti, quattro tipi di vino, raffinate stoviglie e diciotto mesi di preparazione per un vero e proprio intrattenimento conviviale in cinque portate e due atti. Una vera goduria, per il palato e per lo spirito. Per informazioni, tel. 02.57410407. *Claudia Cannella*

Imparata la lezione...

In vitro, spettacolo teatrale andato in scena al Teatro Libero di Milano, ha rivelato una compagnia di giovani e promettenti attori, ex-allievi della scuola del teatro stesso. Con la regia di Edoardo Favetti, lavorando con il criterio del work in progress, lo spettacolo che possiamo definire di teatro-danza-poesia, fonde la parte recitata con una forte vivacità di movimento. Una recitazione nuova che si scioglie nel fluire dei gesti evocanti il suggestivo rapporto tra

mondo reale e racconti fantastici e di cui si fa portavoce una bambola-attrice. Appoggiandosi a Pessoa, Fellini, e ai Madredeus, il lavoro ricalca la pop-art nella perseveranza di unire vari ed eterogenei elementi artistici tra loro. E allo spettatore non resta che schiudere la propria immaginazione e la propria anima per comprendere "sentendo". *Carlo Randazzo*

Teatro dipinto

Nel 1958 il Centro Culturale Olivetti pubblicò *G. Martino Spanzotti e gli affreschi di Ivrea*, il saggio che Testori dedicò allo splendido ciclo sulla Vita e Passione di Cristo che orna le pareti di San Bernardino, chiesa sconosciuta inglobata allo stabilimento Olivetti voluto da Adriano. In quello stesso spazio, Valter Malosti ha messo in scena *Vado a veder come diventa notte nei boschi...*, prodotto dal Teatro Giacosa di Ivrea e dal torinese Teatro di Dioniso. Non un adattamento del testo di Testori, che esso è anzi integralmente e fedelmente pronunciato, e neppure una semplice lettura; piuttosto, la creazione - o forse rievoca-

Atletico, il teatro!

Teatro dello Sport, rassegna milanese di inizio estate (21 maggio - 9 giugno) ha anticipato quell'aria di sport che i Mondiali hanno poi inevitabilmente fatto respirare a tutti. Lo sport è stato, infatti, il grande protagonista dell'evento e non solo per i testi commissionati su argomenti rigorosamente atletici, ma anche per le location rappresentate dagli impianti sportivi della città, a cominciare dallo stadio di San Siro. Fuori dai teatri quindi, a catturare un pubblico altro, proponendo un rito in uno spazio profano. L'esperimento ha funzionato, ha coinvolto un pubblico folto, magari semplicemente curioso di ritrovare un luogo (la piscina Cozzi o la palestra Forza e Coraggio) già lungamente abitato, ma con tutt'altri intenti. Tra gli spettacoli ritorna in mente a San Siro l'emozione di *Italia-Brasile 3 a 2*, del giovane palermitano Davide Enia che, nella palestra vicina agli spogliatoi, ha rievocato in forma di cunto le gesta dei calciatori della celebre partita. Mentre dalle altezze del terzo anello Marco Cavicchioli ha raccontato la storia dei grandi del calcio da Garrincha a Didi a Maradona, con l'orchestra di percussioni Mitoka Samba a fargli da contraltare e a trasformare per qualche secondo il Meazza nel sambodromo di Rio.

Di sotto i danzatori di capoeira si erano già esibiti sull'intoccabile prato, dove pure Francesco Venditti, protagonista de *La riserva*, aveva dato corpo e voce alla storia di Vittorio Mero. Altrettanto emozionante è stata l'incurisione al Carcere Minorile Beccaria, dove una quindicina di ragazzi detenuti di varie nazionalità hanno messo in scena *Olympia* con la regia di Beppe Scutellà e dove quel pubblico che pure tanto aveva faticato a entrare,

causa le irrinunciabili lungaggini burocratiche del posto, alla fine non riusciva quasi più ad andarsene. E poi via con *Teatroiaia* e il suo *Scarpe Diem!*, psichedelico monologo generazionale, con *La nuotatrice*, suggestivo racconto ispirato al romanzo di Bill Broady e interpretato da Giovanna Bozzolo con un'intera squadra di giovani nuotatrici, per finire con *Maratona di New York*, di Edoardo Erba un testo sempre in grado di bruciare in volata "inquietudini e umori del nostro presente", ora interpretato da Tommaso Banfi e Paolo Pierobon. Sezione a parte quella riservata alla danza con due ospitalità: i poetici ed evocativi sloveni della compagnia Fico Balet con *1:0*, e gli ironici norvegesi di Jo Stramgren Kompani con *A dance Tribute to the Art of Football*. Ideatore del progetto Antonio Calbi che ha assicurato di ripetere, e dato che il progetto è triennale chissà quale sarà, se Roma Atene o Torino, la prossima sede designata. *Marilena Roncarà*



zione - di un microcosmo coeso di immagini, parole e sentimenti, di raffinato intellettualismo e ingenua popolarità. Valter Malosti e Giovanni Moretti sono rispettivamente il giovane pittore Martino e il padre-maestro Piero, mentre il Coro della vicina Bajo Dora non solo ricrea con i propri canti in antico piemontese il contesto popolare in cui nacque e da cui trasse ispirazione Spanzotti, ma lo riabilita, quasi reincarnazione di quei popolari che suggerirono all'artista i lineamenti dei santi e dei dannati. Le voci arcaiche, la leggerezza colma di esperienza ed emozione di Moretti e quella sicura e dolcemente malinconica di Malosti, si amalgama con la forza vitale degli affreschi a formare uno spettacolo unico e coerente all'arte di Testori.
 Laura Bevione

Il teatro sale in cattedra

È nato a Genova il progetto "Facoltà e teatro", il primo e unico esperimento italiano in cui attori, drammaturghi, registi e personalità del mondo della cultura italiani e stranieri hanno, attraverso il teatro, sperimentato un modo nuovo di insegnamento universitario. Il progetto, ideato da Sergio Maifredi e coordinato da Consuelo Basilari, si è articolato in laboratori e incontri. Più di novanta le personalità coinvolte, da Biljana Srbijanovic che ha diretto un seminario per la facoltà di scienze politiche a Moni Ovadia che ha collaborato con gli ingegneri genovesi discutendo il tema dell'essere artificiale, da Renzo Martinelli e Maurizio Donadoni che hanno sviscerato per i geologi la spettacolarizzazione del disastro del Vajont a Paul Corrigan, economista del governo Blair che ha raccontato ai futuri manager l'utilizzo dei personaggi shakespeariani per governare le aziende, basandosi su un suo recente libro. Non è mancato Giuseppe Manfredi che con i fisici ha elaborato un progetto di testo sulla misteriosa operazione Epsilon mentre i medici hanno lavorato sulla percezione dei non vedenti con la scenografia Daniele Sulewicz. Ospiti degli incontri sono anche stati Rachel Fermi, nipote di Enrico, Rossana Rossanda che ha promesso una nuova traduzione "infedele" dell'*Antigone* di Sofocle, Luigi Squarzina, Vincenzo Cerami, Ugo Pirro, Massimo Nava, Marcello Batoli e molti altri ancora, a dimostrare come il teatro possa in realtà essere anche un ottimo strumento, utile alle altre discipline. Piena soddisfazione del rettore Sandro Pontremoli che ha ribadito la volontà di ripetere l'esperienza. L'intero progetto è stato filmato per la televisione ed è andato in onda in venti puntate. *Cristina Argenti*

Un'italiana a Parigi

Paris IX, 13 rue du faubourg Montmartre, metro Grands Boulevards. Nella multisala d'essai del Théâtre du Nord-Ouest, che ha la particolarità di dedicare le sue stagioni in parte all'"integrale" di un autore classico e in parte a pièce su temi di riflessione legati alla contemporaneità, è andato

in scena, nella scorsa primavera, *La mission* di Carlotta Clerici (foto a sinistra). Inserito nel ciclo "Spiritualité et religion", l'avvincente testo della giovane drammaturga-regista comasca, da anni residente a Parigi, racconta, in un gioco di teatro nel teatro, le difficoltà di una giovane compagnia, unita da forti ideali etici e artistici, nel riuscire a portare in scena uno spettacolo, *La mission* appunto, che sarà in qualche modo il loro manifesto ideologico. Vi si parla infatti, con passione e intelligenza, del conflitto tra religioni diverse e della necessità di trovare una strada comune verso la tolleranza. Tema quanto mai attuale. C.C.

Teatro Europeo, ovvero la possibilità di capirsi, (recita il sottotitolo), tra i festival d'esordio dell'estate teatrale, svoltosi a Torino a principio di giugno. Wladyslaw Znorco, allievo di Kantor, e la sua compagnia franco-polacca, presentando *Le traité des mannequins*, sono tornati ai tempi in cui il ghetto di Varsavia era presidiato da guardie naziste, rendendo partecipe il pubblico di una delle pagine più dolorose della storia polacca. Violaine Clanet e Laurent

Clairet, ancora due allievi di un illustre maestro, Marcel Marceau, hanno consumato i riti quotidiani di una coppia devian-doli verso una guerra senza esclusione di colpi in *Monsieur et Madame O*. Un clown sulle tracce della Genesi biblica è il tema di *Le sixième jour* della compagnia L'entreprise (foto sotto). Dal direttore del festival, Beppe Navello, e da Jean Claude Penchenat un lavoro in parallelo sui vizi e i vezzi dei divi del grande schermo. A.C.



Capirsi, si può ... a teatro

L'Europa che si amalgama, a dispetto di culture e lingue eterogenee, trova nel teatro il luogo della comunicazione e del confronto. Questa affermazione l'ha messa di recente in pratica il



Reggio Calabria si ri-guadagna il Cilea

Un teatro che riapre i battenti dopo anni di chiusura: una festa per una città, che si vede così nuovamente proiettata nei circuiti nazionali ed internazionali dell'arte. Parliamo del "Francesco Cilea" di Reggio Calabria, lo storico teatro comunale, oggi tornato agli antichi splendori dopo una chiusura protrattasi per circa cinque anni e dopo una serie di lavori che ne hanno visto il rinnovamento. Il Cilea è stato riaperto lo scorso aprile con una serie di manifestazioni per consentire al maggior numero possibile di cittadini di ammirare la struttura restaurata. La prima è stata dedicata alla lirica, con la messa in scena di un'opera del compositore reggino cui il teatro è dedicato, ovvero *l'Adriana Lecouvreur*, interpretata da Katia Ricciarelli. Poi spazio alla prosa con l'allestimento di Luca De Filippo di *Aspettando Godot*. Insomma dall'inizio un'offerta variegata, come probabilmente sarà nel futuro. La gestione del teatro comunale sarà affidata ad una fondazione, di cui deve essere approvato lo statuto. Il teatro reggino la cui fama dipende da un'acustica perfetta fu inaugurato il 30 maggio del 1818 e fu intitolato a re Ferdinando I di Borbone fino a quando, il 21 agosto 1860, con l'entrata di Garibaldi, assunse il nome di Teatro Comunale. Poi, il terremoto del 1908 distrusse completamente la struttura: i lavori di ricostruzione furono completati nel 1937, mentre l'inaugurazione e l'intitolazione al compositore di Palmi Francesco Cilea fu effettuata solo nel 1946. Successivamente, si operò una prima ristrutturazione del teatro, che venne completata nel 1964. Quindi, i nuovi lavori terminati qualche mese fa e la riapertura. La struttura è tornata agli alti livelli del passato: è dotata di 970 posti, mentre la platea è stata ridotta rispetto al passato, per dare maggiore spazio alla buca dell'orchestra e consentire l'esecuzione di opere liriche: ma è stata mantenuta comunque l'originale forma "a lira musicale" della sala. Al recupero del passato, si unisce l'innovazione: il teatro, infatti, è stato dotato di strumentazioni tecniche all'avanguardia, per cambi scene, luci, effetti speciali. Per ospitare nuovamente gli artisti della scena. Paola Abenavoli

Democrazia, se ci sei batti un colpo

Incredibile, ma vero. Tristemente. Lo scorso 22 aprile, mentre al Teatro Vascello di Roma sta per avere inizio uno degli appuntamenti di "Teatro Civile": il monologo *Mai morti* di Renato Sarti con Bebo Storti, un testo che denuncia i crimini fascisti, fa irruzione in sala un gruppo di facinorosi guidati da Barbara Saltamartini e Alberto Arrighi - la prima consigliere regionale, il secondo deputato, di Alleanza Nazionale - scanden-

do minacciosi slogan fascisti. Il giorno successivo il sindaco Veltroni interviene al Vascello condannando il fatto e invitando a continuare gli incontri di Teatro Civile come miglior risposta agli attacchi continui e insopportabili alla libertà d'espressione. Che ora, sappiamo, dopo la stampa e la televisione, colpiscono platealmente anche il teatro. Neanche un mese dopo, sempre al Vascello, va in scena una serata tutta dedicata al tema della libertà d'espressione. A fianco del gruppo di "Teatro Civile" intervengono l'ex

presidente Rai Roberto Zaccaria, i deputati Giulietti, Tocci, Rizzo, Curzio Maltese, Maria Cuffaro, Teresa De Sio (foto in basso). Durante l'incontro gli attori Maria Amelia Monti, Massimo Dapporto, Francesco Meoni, Antonio Catania, Nicola Pistoia, Elena Paris Ferri, Alessandra Costanzo, Fabrizio Parenti leggono testi di Edoardo Erba, Giuseppe Manfredi, Raffaella Battaglini, Harold Pinter, Renato Gabrielli, Alessandro Trigona Occhipinti, Paola Ponti, Lidia Ravera (foto in basso), Marcello Isidori. La parola d'ordine resta: resistere, resistere, resistere. A.C.

In breve DALL'ITALIA

CROLLA LA BORSA - Ci giunge appello dalle cooperative Accademia Perduta/Romagna Teatri ed Elsinor che criticano aspramente la decisione del Comune di Forlì di aver loro tagliato drasticamente i contributi non appena è stato aperto il Teatro Comunale dedicato a Diego Fabbrì. Atteggiamento che è espressione di una «politica culturale e teatrale» specificano, «che privilegia l'ente pubblico e lo pone in superiorità o in concorrenza con le imprese di artisti, tecnici, operatori teatrali...». Anche il Comune di Rovigo ha chiuso la borsa. Basta coi finanziamenti al Festival Opera Prima Martino Ferrari, nonostante da nove anni porti alla ribalta il teatro delle generazioni emergenti. Il no del Comune è dipeso dalla decisione di dirottare le somme per una rassegna amatoriale: insomma, o l'uno o l'altra. Ragion per cui il festival organizzato dal Teatro del Lemming ha avuto un'edizione contratta in soli due giorni. Il primo dedicato ai lavori di cinque gruppi giovani, il secon-

do occupato da un convegno dal titolo dolorosamente significativo "Nuovo teatro e vecchie istituzioni".

KOLTÈS-MARTONE - Nella *solitudine dei campi di cotone* di Koltès, per la regia di Martone, andò in onda su Radio3 nel '98 per il ciclo *Teatri alla radio*. Così convinto dell'affinità del testo con un dramma radiofonico Martone, avvalendosi delle inconfondibili voci di Carlo Cecchi e Claudio Amendola, l'ha proposto in un'insolita installazione, un labirinto che ad Ancona si è snodato tra la Mole Vanvitelliana e il Teatro delle Muse di imminente riapertura.

KAZUO OHNO - Un patrimonio di inestimabile valore, una copia dell'archivio di Kazuo Ohno, il fondatore del butoh, la moderna danza giapponese, è stato regalato al Centro La Soffitta di Bologna. Per celebrare l'evento e presentare al pubblico i materiali, in città è stata aperta una mostra, e proposti video e incontri.

CON AMNESTY - *Illuminato a morte*, delirio logorroico con dichiarato scopo di propaganda mirata all'elogio della professione di pubblico carnefice - recita il sottotitolo - di cui è autore e interprete Peppino Mazzotta, è uno spettacolo nato con la collaborazione di



Amnesty International a Tiziano. È stato presentato a Napoli seguito da un dibattito sulla rieducazione del condannato a cui sono intervenuti esponenti del Tribunale di Napoli.

IN ONDA – In attesa di vedere, distribuita in cinque serate, *Sipari di autoritratto*, l'opera a sfondo autobiografico scritta dallo scenografo-regista Luciano Damiani, ripresa da Rai Sat, che andrà in onda a settembre, sulla stessa rete è stato presentato *Luciano Damiani, architetto dell'effimero, costruttore di teatri*. Il prezioso documentario ha seguito la straordinaria vicenda artistica di Damiani che al Piccolo Teatro di Milano, nelle più prestigiose sale internazionali e nello spazioso gioiello del romano Teatro di Documenti ha rivoluzionato la scena abbattendo il confine tra palco e platea e investendo un enorme patrimonio di poesia nell'arte scenografica.

PRIMA DEL LETARGO – Né poesia, né teatro, né arti visive, ma tutto quanto insieme serve ad Eleni per prepararsi all'inverno. Una performance poetica, *L'autunno per Eleni* di Tiziano Fratus (foto sotto), ospitata al centro d'arte contemporanea Velan di Torino, svela i riti di Eleni (Valentina Diana) per iniziare il letargo.



CRITICI IN ERBA – Ragazzi delle superiori di Firenze tentati dal mestiere di critico teatrale (foto sopra). Nell'ambito della XV Rassegna scuola/teatro, promossa dall'assessorato alla pubblica istruzione della provincia di Firenze e dal Teatro di Rifredi, quest'anno i giovani si sono cimentati nella critica. I ragazzi che hanno frequentato il corso di orientamento alla critica teatrale condotto da Francesco Tei, giornalista e critico, hanno seguito tutti gli spettacoli in cartellone e le loro recensioni sono poi apparse sul sito www.toscanateatro.it e sul quotidiano Leggo di Firenze.

MEDEA DEL SUD – Adattata da Francesco Scotto, *Medea* diventa archetipo di tutti i Sud del mondo che soccombono a una politica che il Nord manovra selvaggiamente. Rilettura singolare di un classico, andata in scena a Mercogliano (Avellino).

VOCALIZZI – Canti paraliturgici e filastrocche, canzoni anarchiche e d'amore, serenate albanesi e pachistane, lamenti funebri e canti satirici. Così si presenta *Ed ammuiri l'arriccuordi* del Teatro Tascabile di Bergamo, insomma un campionario di vocalizzi che intriga assai.

LUZZATI A FOGGIA – Il settore cultura del comune di Foggia, insieme al Teatro Pubblico Pugliese e al Cerchio di gesso hanno permesso

che la città rendesse onore al maestro Lele Luzzati con una manifestazione battezzata "Viaggio di un maestro". L'evento è stata la proiezione dell'unica

copia del film d'animazione *Trilogia rossiniana*, appena restaurata; in parallelo è stata allestita una mostra con numerose opere dell'artista.

GIOIA ALBANIA – La cittadina di Gioia del Colle, provincia di Bari, ha toccato con mano il tragico esodo albanese, e attraverso quell'esperienza ha scoperto affinità culturali e reciproche influenze che andavano approfondite. Il Comune, con il Teatro Rossini e il Teatro Kismet Opera con la collaborazione di vari altri enti hanno stilato una serie di appuntamenti con il cinema, la danza, la musica e il teatro albanesi a cui tutta la cittadinanza ha potuto intervenire gratuitamente.

ATTORI SCOLPITI – Lo scultore di Chivasso (To) Nino Ventura ha scolpito dodici angeli che hanno "spiccato il volo" per l'intervento di sei attori del Faber Teater che, con quest'ultimo evento, conferma la sua vocazione a trasformare in materiale per la scena suggestioni colte da altri ambiti.

SCRITTURA DELLA DIFFERENZA – Un titolo azzardato per trattare di drammaturgia al femminile, ma è quello che l'associazione Cam in collaborazione con la catalana Asosació de creadores escèniques ha dato a una serie di letture drammatizzate di opere teatrali di autrici italiane (Marina Confalone e Alina Narciso) e spagnole (Meritxell

Cucurella e Gemma Rodríguez Villanueva) tenutesi a Napoli.

ROSSINI CIRCENSE – Aurelio Gatti ha tirato un parallelo tra Rossini e il circo prendendo quale denominatore comune l'indisciplina artistica, la stravaganza espressiva. Questi universi si incontrano in scena grazie a dieci performer e una piccola orchestra in *Rossini Circus*; debutto al Teatro de' Servi di Roma.

HOLLYWOOD TEATRALE – Dell'autore francese Jean Luc Lagarce, scomparso nel '95 a soli 38 anni, gli allievi attori dell'Accademia "Silvio D'Amico" hanno recitato *Hollywood*, pièce ambientata nella *golden age* americana.

RESTATE A CASA – Perché è il teatro che si sposta e si consegna a domicilio. Dalle parti di Bologna è capitato. Durante una rassegna che si disloca in case e poderi, conclusa da poco, e che il Teatro delle Arnette ripete da sei anni. Il successo è stato tale per cui quest'anno è stato pubblicato anche un volume: *Il teatro nelle case*, appunto, presentato nel corso di uno degli appuntamenti, che raccoglie racconti e riflessioni di alcuni dei protagonisti di questa inusitata forma di concepire lo spazio teatrale.

PANEM ET CIRCENSES – Musica, letteratura, cinema, teatro, il tutto accompagnato da squisite vivande e abbondanti libagioni. È l'Atelier internazionale della ristorazione che fino al 21 settembre propone la graditissima accoppiata arte-gastronomia, coinvolgendo 108 artisti, 108 ristoratori e 108 cantine. A Bologna. Per saperne di più: www.lifestation.it.

CONFUSIONE DI FELLINI – I film di Fellini, onirici e fantasiosi, che assai poco hanno a che fare con la



razionalità, possono creare uno splendido spaesamento. Giorgio Fabbris (foto sopra) artista della pittura e del teatro vi si è proprio ispirato per la creazione di un evento *Federico Fellini - La bellezza della sacra confusione*, con gli attori di La Piccionaia-I Carrara, musicisti e danzatori.

BURATTINAI A CONVEGNO - Le star del teatro d'animazione si sono date appuntamento a fine maggio alla Casa di Pulcinella di Bari per un convegno dal titolo "Figure in formazione", un confronto tra le scuole europee di teatro di figura. Miguel Arreche, segretario mondiale dell'Unima, l'associazione a cui fanno capo burattinai e marionettisti di tutto il mondo, Roman Paska, John Mc Cormick e i nostri Mimmo Cuticchio e Eugenio Monti Colla tra i prestigiosi intervenuti.

GIOVANI VINCITORI - Il premio per autori in erba promosso da Maria Gabriella Giovannelli e intito-

lato a Ernesto Calindri è stato assegnato a *Caffè Esperanto* di Ilaria Salonna e a *Omaggio al figlio cambiato* di Letizia Corinna Morlacchi. I due testi sono stati rappresentati al Teatro Filodrammatici di Milano.

MANUALE PER ATTORI -

Fresco di stampa il volume scritto da Ombretta De Biase *Da Konstantin Stanislavskij a... Marlon Brando* e pubblicato da Editoria & Spettacolo: un manuale per aspiranti attori che aiuta a far chiarezza nella "foresta del Macbeth" di scuole e scuollette che proliferano sul territorio nazionale. Corredato anche da una serie di esercizi che aiutano l'allievo a prepararsi alla scena e da ritratti di vecchi e nuovi maestri. È stato presentato alla libreria Tikkun, pochi giorni dopo che al Teatro I, sempre a Milano, andava in scena *La Sirenetta*, testo che Ombretta De Biase ha adattato dall'originale della Yourcenar e di cui ha anche curato la regia; con Lavinia Del Roio, Mara Gaudenzi, Paola Ronchetti, Francesco Volpe.

QUASI GUARATELLARI - In dirittura d'arrivo l'ultima tranche de La scuola delle guaratelle di Napoli, un progetto diretto da Bruno Leone con l'obiettivo di formare 15 giovani di differenti nazionalità ed inserirli al lavoro. Con il corso, l'as-

sociazione I Teatrini ha curato delle serate in cui si sono esibiti artisti del teatro di figura internazionale e interventi teatrali in luoghi di disagio sociale.



XPO' - Le arti possono abitare dovunque, e contaminarsi tra loro, addirittura correre sul filo. Per la terza volta a Milano, "I giardini di Xpo", rassegna tra aprile e maggio, ha visto l'ambientazione di uno dei lavori dei giovani artisti (di teatro, fotografia, net art, pittura, scultura, video) intervenuti, all'Acquario: *Viaggi d'acqua-mondi sensoriali sommersi*, opera-installazione di Antonella Cirigliano. Mentre il teatro via cavo di Giona Peduzzi permetteva un dialogo amoroso tra un attore e uno spettatore.

FINE IN ALLEGRIA - La stagione di prosa del Teatro Comunale di Barberino di Mugello si è chiusa all'insegna dell'allegria con un tris di spettacoli di clown internazionali. Dapprima si è esibita Nola Rae, australiana trapiantata a Londra, con un passato da ballerina classica e ormai amata anche da noi dove spesso capita con le sue incursioni clownesche, che ha presentato *Upper cuts*. È stata poi la volta del croato Vukmirica Zeljko, attore dall'età di 14 anni che in *Mr. Single* parodia un moderno Don Chisciotte. Da ultimo Dimitri, che da mezzo secolo è uno dei clown più

apprezzati; nel suo spettacolo *Porteur* egli ricerca il ritmo e il respiro della vita.

PARCO DELLA MUSICA - Nome leggendario del nuovo Auditorium capitolino. Se ne parlava da tempo e ora, finalmente, l'inaugurazione delle due sale più piccole è avvenuta. Per la terza, maggiore, si aspetterà a dicembre. La struttura, progettata da Renzo Piano e nata per l'Accademia di Santa Cecilia di cui è presidente Luciano Berio, verrà gestita dalla Società Musica per Roma in collaborazione con il Comune e con la stessa Santa Cecilia. Un ristorante, una libreria, una biblioteca e una mediateca all'interno del palazzo renderanno lo spazio vivibile, e non solo durante i concerti.

RASSEGNA DIFFERENTE - Teatro, arte ed abilità differenti: così, senza eufemismi, dichiarano gli organizzatori il contenuto della rassegna "La fabbrica delle idee" realizzata con l'intervento di alcune associazioni che operano nel sociale e in campo culturale e che si è da poco conclusa a Racconigi (Cuneo), presso il parco dell'ex ospedale psichiatrico.

- TEATRI + CASE - Se ne parlava da tempo, ed ora il tempo è venuto. Di lasciare il Teatro Porta Romana, una delle due sedi del Teatrithalia di Milano, dopo 24 anni di onorato servizio. Giù il teatro, al suo posto sorgerà un'elegante palazzina che, data la prestigiosa zona, si prospetta come un'ottimo affare. (decisione da biasimare?). Intanto la prossima stagione del Porta Romana cerca casa, in attesa che il promesso Teatro Puccini venga finalmente restaurato.

500 RUZANTE - In occasione delle celebrazioni dei 500 anni dalla nascita di Ruzante, la Compagnia Pantakin ha riproposto *La*

Il sesso dei clown

Capita di discutere del sesso degli angeli, ma dei clown, sinceramente, non c'era mai capitato. Ce ne offre l'occasione la Rassegna internazionale clown che a Milano si ripete ogni inizio estate da diciassette anni. Infatti nel cartellone si è registrata l'inconsueta presenza di clownesse (termine da perdonare, ma che rende l'idea). Le quattro performer della Compagnia Surplace, in forza al Soccorso Clown presso l'ospedale Meyer di Firenze, si sono immaginate alla vigilia di un provino per attrici che non effettueranno mai in *Se un giorno da un baule una stella*. Silvia Priori in *Arianna* ha toccato tutte le corde del tragico e del comico, infine la manifestazione ha segnato la *rentrée* a Milano della mitica Gardi Hutter. In rappresentanza del "sesso forte" i Filarmónica Clown, i Barabba's Clown e Maurizio Accattato con i suoi allievi della Scuola di arti circensi e teatrali. A.C.

Moscheta con la regia di Virgilio Zernitz che, da attore, partecipò sia all'allestimento dello Stabile di Torino che a quello del Piccolo di Milano.

ANARCHIA SPARTANA – Seguiva nell'organizzazione interna e nella discrezione estrema delle sue mosse, le tracce di una società segreta. Ricercata perché dichiarata nemica del governo e pericolosa per gli uomini e la proprietà, accoglieva tra le sue fila chi credeva che la giustizia, quando non c'è, bisogna costruirselo. A fine '800, l'associazione Spartana operava dalle parti di Carrara, e proprio a Marina di Carrara è stato il debutto di *Spartana. Associazione di malfattori* del Teatro degli Auras, durante una "quattro giorni" dedicata al recupero della memoria anarchica.

BIMBI AL SUPER – Il supermercato, o meglio ancora il centro commerciale, tempio del consumismo ed oggetto dei desideri di grandi e piccini. Ma poi a rifletterci sopra, luogo infernale che imprigiona l'espressione e aggiunge inquietudine. Ci hanno ragionato sopra i ragazzi di alcune scuole del Friuli nel corso di vari laboratori didattici e le loro conclusioni sono state raccolte dal Csa Teatro Stabile di Udine per dare origine a *Supermarket city* che fotografa un sabato pomeriggio qualsiasi che durante la notte si tinge di noir.

CAMBI AL VERTICE – Un lavoro impegnativo spetta ai nuovi vertici dell'Antad (Associazione Nazionale Teatri d'Arte Drammatica), i neo-eletti Carlo Repetti, presidente, e Luca De Fusco, vicepresidente: quello di varare il nuovo regolamento per la prosa, e l'ingresso delle fondazioni bancarie tra gli enti che finanziano i teatri stabili.

PIAZZOLLA ALL'OPERA – La vocazione di Piazzolla per il teatro è

argomento attualissimo. Dopo Haber, interprete dei canti struggenti del "rivoluzionario" del tango portefeo, ecco che al Comunale di Bologna è appena andata in scena *Maria de Buenos Aires*, l'opera che Piazzolla compose su libretto di Horacio Ferrer. Regia di Gabriele Vacis. Alla prima assoluta, del '68, nella capitale argentina, Astor era al bandoneon.

LAGO GERUNDO – Tra le sezioni in lizza per conquistare il premio letterario "Lago Gerundo", messo in palio dal Comune di Paullo (Milano), per il teatro si sono fatti onore Filippo Soldi con *Valium*, e Giuseppe Russo autore di *I buoni fantasmi dormono la notte*.

STORIE DA MATTI – La storia di Antonio Rocco D'Aversa, detto Puccetto, meritava proprio d'essere raccontata. Puccetto, ora di mestiere fa il casellante e l'artista, ma "si è tirato fuori" dal manicomio grazie a una forza di volontà da smuovere i monti. Ha riflettuto sul suo vissuto e ha messo nero su bianco il suo passato da matto. Dai suoi testi Asfalto Teatro di Lecce ha messo in piedi uno spettacolo, *Gual in un paese d'utopia*, e Puccetto era tra gli attori.

GENERAZIONI A CONFRONTO – Salto indietro, agli anni '70, quelli d'oro di Guccini che in *Via Paolo Fabbri 43* aveva la sua casa aperta a chiunque, pare, avesse voglia da dargli un saluto. Toni Mazzara e Stefano Dell'Accio si sono catapultati in quell'atmosfera e ne è nato uno spettacolo con musiche, immancabili, del cantautore bolognese.

ALBA MEDIEVALE – Quest'anno è l'alba a fornire suggerimenti alle Feste medioevali di Brisighella che si ripetono da ben 23 edizioni. Il corso del sole, la sua simbologia è esplorata anno dopo anno metten-



do a fuoco i vari momenti del. Ingrediente base della manifestazione, spettacoli teatrali e di strada.

MOSTRA CERONETTI – Il lungo viaggio di Guido Ceronetti nel teatro di marionette (foto in alto) è documentato in una mostra (dal titolo tutt'altro che sintetico) "Dare gioia è un mestiere duro. Trent'anni più due di Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti" che rimarrà aperta fino all'8 settembre presso il Convento dei Cappuccini di Caraglio (Cuneo).

DANZA PER APREA – Una malattia che non perdona, il morbo di Buerger, inchiodò lo scomparso giornalista e scrittore Enzo Aprea sulla sedia a rotelle. Egli raccolse la sua testimonianza in un libro-conversazione a cui Roberto Zappalà si è ora ispirato per creare un assolo di danza di cui è coreografo e interprete *Ob/Sol.um*. La condanna all'immobilità esplorata dal movimento.

BABY DIRETTORI – Dopo appena un anno di Scuola d'Arte dell'Ascolto, progetto biennale del Teatro delle Briciole di Parma, a cura di Letizia Quintavalla, Alessandro Nidi, Marco Baliani e Marco Dallari, gli allievi (bambini e adolescenti) si sono messi alla prova dirigendo l'orchestra "A. Toscanini".

A.A.A. OFFRESI – The incredible Jashgawronsky Brothers are on the market (foto sotto). Sì, in pratica gli ospiti fissi della scorsa estate del programma Rai 7x1 e il prossimo settembre facce della tivù tedesca sono in cerca di scritte. La loro specialità è la comicità etnomusicale. Contattarli ai numeri 347.2733621 oppure

045.8100012, o all'indirizzo mail: scioccot teatro-org@libero.it.



20 MANAGER – State cercando affannosamente un organizzatore per la vostra compagnia, associazione, gruppo? Venti giovani, neodiplomati dal primo Corso di formazione per manager dello spettacolo dal vivo, vi stanno aspettando. Il percorso formativo della durata di un anno accademico è stato ideato e curato dal Teatro Stabile del Veneto a cui hanno contribuito docenti "di chiara fama", dallo stesso direttore Luca De Fusco a Elie Malka dell'Unione dei Teatri d'Europa, a Franco Scaglia, vicepresidente di Raisat. Per contattare i ragazzi chiamare la dottoressa Silvia Zampieron dell'ufficio produzioni: 049.87770212.

INVITO A CASA MANZONI – Alla scoperta della villa e del museo di Alessandro Manzoni, siti in Lecco, condotti per mano dagli attori del Teatro Invito che rievocano i quadri salienti dei *Promessi Sposi*. La riuscita iniziativa si è svolta a giugno, ma è probabile che si replichi.

TEATRO O MUSEO? – Sempre più gettonato il teatro ambientato in luoghi museali. A Napoli Renato Carpentieri con un nutrito gruppo di lavoro ha fatto vivere negli spazi del Museo di San Martino pagine di Artaud, Dostoevskij, Joyce, Fortini ed altri scrittori in otto piéce.

IL DRINK DI CALEFFI - Esce quest'estate presso la nuova casa editrice ViaManzoni *Una coppia di pesci rossi nel mio bicchiere di Martini*, raccolta di racconti del commediografo, attore e regista Fabrizio Caleffi. Il libro viene presentato nei porti delle più suggestive località di mare italiane nel corso dell'iniziativa "Bateau L-ivre" promossa dal direttore della rivista *La Nouvelle Justine*, Pino Pelloni.

SPETTATORI-SCRITTORI – Il Teatro Filodrammatici aspetta con ansia i vostri elaborati sui temi guida della prossima stagione: Milano tra passato, presente, futuro, l'America, la guerra. I testi, non più di tre cartelle, diventeranno materia teatrale declamata ogni sera da attori del teatro. Spettatori di voi stessi? Potrebbe succedere. Inviare via mail a: filodrammatici@tiscalinet.it, oppure via fax allo 02.58322526, o posta Teatro Filodrammatici, via Filodrammatici 1, 20121 Milano.

dal MONDO

Un Campiello traslocato a Berlino

Gli attori di Strehler viaggiano portando con sé, nella mente, nella

Quante frecce ha al suo Arco, Giovanni?

Come si sarebbe svolta la storia della pulzella d'Orléans se al suo posto ci fosse stato un uomo, Giovanni D'Arco? Avrebbe avuto la stessa forza di combattere e di sacrificarsi dell'eroica fanciulla? È la sfida che si è proposto Luca Ferri, anche interprete dell'ipotetico protagonista in *Giovanni D'Arco*, originale e curato allestimento firmato da Giuseppe Donegà per il Teatro Greco di Milano. Il regista, giocando sulla doppiezza dell'animo umano, ha mostrato il coraggio di Giovanni nel lottare contro l'ipocrisia del clero e del potere rappresentato dal delfino di Francia (Giuseppe Giarratana): una personalità scissa da sicuro regnante a bambino viziato di fronte alla regina madre. L'amore di Caterina, interpretata dall'abile Cinzia Bregonzi, Borsa di studio "Gianni Agus" al Premio Hystrio alla Vocazione 2002 (foto a destra), e le parole della coscienza rese con efficace mimica dal poliedrico Giuseppe Speranza aiuteranno Giovanni ad affrontare il suo dramma. *Albarosa Camaldo*

memoria, negli occhi, nella voce, nei gesti lo straordinario repertorio del loro Piccolo Teatro. E non ci sono soltanto i rinnovati successi dell'*Ariecchino* che continua ad andare in giro per il mondo, ma anche occasioni più sorprendenti di spettacoli ricreati con quel talento e quella passione che da sempre distinguono un'arte, come la loro, senza confini. Così è successo a Berlino con una *mise en espace* del *Campiello* diretta da Carlo Battistoni, al centro delle manifestazioni teatrali di un prestigioso festival dedicato alla "piazza" - nell'architettura, nella società, nella letteratura, nel cinema italiani - ideato dal nuovo direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Berlino, Ugo Perone. Su un piccolo palco con due soli leggi e un grande schermo montati nel cortile di un antico palazzo, è stato possibile ricreare la piccola piazza veneziana, quel microcosmo popolare su cui Goldoni alza il sipario, per farne, in un giorno di carnevale, teatro di giochi, di amori, gelosie, baruffe e pacificazioni. Ma come è stato possibile? Mentre sul fondale

scorreva il montaggio della ripresa fotografica di Luigi Ciminaghi, in primo piano Giulia Lazzarini e Giancarlo Dettori hanno saputo operare la magia, ridando voce ai due personaggi di Gasparina e del Cavaliere, al loro incontro furtivo, fissato infine in un matrimonio che li porta lontani dallo scenario vitale del campielo. Una commedia nella commedia che, ritessuta a Berlino dai due attori, ha ritrovato la sua complessità di toni ora comici ora malinconici per culminare in un addio struggente a Venezia, in cui Giulia Lazzarini ha fatto vibrare una drammaticità che brucia in un lampo il lieto fine della commedia. *Laura Caretti*

NO SEX – Lo sciopero del sesso delle donne di Atene e Sparta per protestare contro la guerra narrato da Aristofane è stato musicato dal compositore greco Mikis Theodorakis. Il risultato, una *Lysistrata* "commedia musicale" che ad Atene ha debuttato in chiaro segno di dissenso agli attacchi israeliani in Palestina.

VASILEV-MOLIÈRE – Definita memorabile la messinscena di Anatolij Vasilev dell'*Anfitrione* di Molière presentata alla Comédie Française di Parigi. La peculiarità dell'allestimento si è focalizzata su di una recitazione che si è avvalsa di un linguaggio corporale basato sulle arti marziali e sulla danza.



TUTTO BERNHARD – Ipercritico nei confronti della sua patria, l'Austria, tanto da vietare qualsiasi pubblicazione o allestimento di sue opere entro i confini della terra natia per la durata della tutela del diritto d'autore. Così la volontà testamentaria di Bernhard, a cui una lunga sequela di eccezioni ha condotto ormai a un imminente archivio che raccoglierà tutto il corpus di scritti di Bernhard mai resi finora pubblici. Anzi entro il 2007 uscirà l'opera completa in 22 volumi, di cui i primi tre vedranno la luce già il prossimo autunno per i tipi della Suhrkamp. Che Thomas si stia rigirando nella tomba?

CORSI

PER CANTANTI LIRICI – Voce da brivido? Già partite col piede giusto, ma per cantare l'opera, e muoversi su un palcoscenico, c'è dell'altro. Al 1° Corso internazionale di tecnica vocale e recitazione per cantanti lirici ve lo insegnano.

Materie: canto, soffeggio, recitazione, dizione e italiano per stranieri. Docenti: Elvira Spica, Angelo Degl'Innocenti, Claudia Giannotti. Per accedere al corso, che si terrà a Roma da ottobre, bisogna sostenere un'audizione. Segreteria organizzativa: 06.42012152, 06.42011580.

SVIZZERA – La scuola del celeberrimo clown Dimitri non chiude per ferie, ma le iscrizioni ai corsi estivi, si: la *dead line* è fissata per il 19 luglio. Per i bimbi è in programma un laboratorio di teatro e uno di jonglage e acrobazia, gli adulti possono invece sbizzarrirsi tra pantomima, improvvisazione di movimento, teatro-danza. La sede dei corsi è Verscio, nel Canton Ticino. Tel. 0041.91.7962414.

AUTUNNO A NOTO – C'è chi pensa alle ferie, e chi invece è già proiettato nella programmazione del dopo-vacanze. Se avete messo in conto di frequentare dei laboratori teatrali, eccovi l'offerta autunnale che arriva dal Centro mobilità delle arti di Noto che continua l'intensa attività formativa che caratterizza tutto il 2002. A settembre Mariangela Gualtieri terrà un seminario di drammaturgia, ad ottobre sarà la volta di Laura Curino, affiancata dal musicista Antonio Pizzicato, che condurrà un lavoro sulla narrazione, per poi chiudere a dicembre con un laboratorio per attori condotto da Danio Manfredini.

SCENA A FUOCO – Silvia Lelli, le cui foto hanno fatto il giro del mondo esposte in mostre prestigiose, domenica 27 ottobre terrà una giornata di workshop, per svelare tutti i segreti di un clic. Gli aspiranti fotografi di scena hanno tempo fino al 30 settembre per iscriversi, il costo è di 140 euro e la sede presso Pulga e Pedrini, via Direttissima, 11, 40141 Bologna,

tel. 051.4754444.

MITI – I miti e il teatro greco, germe della cultura occidentale. Su questo presupposto sono impostati gli stage che il giovane Jerónimo Casas tiene a Firenze il 3 e 4 agosto. Il primo giorno indagherà i rapporti tra miti e scrittura creativa, il secondo giorno si analizzerà invece il ruolo dell'attore. Info: 055.6120205.

PREMI

EVVIVA – Febbre da palcoscenico, ma il palcoscenico manca? Gruppi teatrali e musicali, ma anche attori, autori, scenografi, musicisti non si scoraggino. Il Teatro Verga di Milano, in collaborazione con il Comune e la Provincia, apre le selezioni per la rassegna Evviva. Le iscrizioni sono gratuite e anche se non si riuscisse ad entrare nella rosa dei cinque prescelti, c'è la speranza di una serata inserita nella stagione del teatro stesso.

AMATORIALE

ENOTEATRO – Estroteatro di Trento si sta già organizzando per ottobre, quando si terrà la rassegna "Enoteatro-II circuito" alla quale parteciperanno otto gruppi. Ma non basteranno le doti d'attore: tutti gli spettacoli, d'obbligo, dovranno essere accompagnati da una degustazione enogastronomica tipica regionale. Per saperne di più: Mirko Corradini (349.8673463), Gianluca Bosio (335.5949371).

Premi della critica

Assegnati al Teatro Gobetti di Torino, presso la sede dello Stabile del capoluogo torinese, i premi dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Quest'anno messi al bando generi e categorie, l'associazione ha voluto attribuire i prestigiosi riconoscimenti a persone che operano nel teatro (in ambito artistico, scientifico, organizzativo) «accettando il rischio del nuovo», che cioè, attraverso il loro lavoro, contribuiscono a rinnovare la nostra scena. I premi, consistenti in opere originali della scultrice Patrizia Garavini, sono andati al regista Massimo Castri per l'insieme della sua opera, a Claudio Magris, per l'attività che come autore, traduttore, adattatore, dedica al teatro. Ancora all'attore-regista Gabriele Lavia, per le recenti, ottime interpretazioni, e alla strepitosa Maddalena Crippa. Della generazione più giovane l'attrice Pia Lanciotti, il "raccontatore" Ascanio Celestini, l'attore e fondatore dell'Atir Fausto Russo Alesi, il gruppo Cada Die Teatro, i favoriti dai critici. Gianni Salvo è stato premiato per la sua ultratrentennale attività con il Piccolo Teatro di Catania. Ai Virtuosi di San Martino il riconoscimento per l'interessante fusione operata tra teatro e musica. Marco De Marinis, docente del Dams di Bologna ha ricevuto il premio per il lavoro scientifico testimoniato nelle sue opere sul teatro del Novecento. Di Antonio Calbi si è voluto mettere in evidenza il suo contributo alla valorizzazione di nuovi artisti e a un coinvolgimento di pubblico sempre più vasto che occorre alle manifestazioni da lui ideate.

PREMI TOTOLA – Giorgio Totola è stato per Verona un'instinguibile forza propulsiva del teatro amatoriale, e la sua memoria resta vivissima. Da sette anni, il suo impegno a favore degli "amatori", è ricordato con un premio rivolto proprio a loro. Quest'anno il premio come miglior spettacolo è andato all'Accademia Teatrale Campogalliana che ha

messo in scena *Gli occhiali d'oro*, ispirato al racconto di Bassani. La Compagnia del Giullare ha rappresentato *Il canto dell'allodola* dell'indimenticabile Eva Franchi, al regista Andrea Carraro e all'attrice Lilla Ranieri sono stati attribuiti i premi riservati alle due categorie. Miglior attore, invece, Roberto Ceccato della Compagnia Valentino Lago.

Sguardo da Sud

L'Associazione Teatro e dintorni di Castellammare di Stabia da oltre un anno collabora stabilmente con Enzo Toma che ha diretto una insolita *Ballata del posto sbagliato* - proposta per ragazzi che affronta in maniera visionaria il tema della morte e della deformità nata in collaborazione con Francesco Niccolini e Roberto Castello – e *Spose*, attraverso schegge di testi della Ortese, Viviani e Duras con lampi di avanspettacolo blasfemo ossessionato dal sesso. Una bella sorpresa arriva anche dal giovane Michelangelo Campanale – collaboratore del Kismet e di Sosta Palmizi – al debutto con un gruppo di interpreti per la prima volta sulla scena in una *Bella addormentata* che affonda le sue radici nella quotidianità di un paese del Sud. Maggio all'infanzia di Gioia del Colle e Angeli a Sud di Napoli, le due principali rassegne meridionali di teatro ragazzi non si sono lasciate sfuggire l'occasione di presentare entrambe lo spettacolo. Anche Paolo Panaro si conferma attore di notevoli doti. Con la complicità della regista Simona Gonella, continua la sua ricerca nell'ambito di un teatro di narrazione di matrice letteraria con il dittico *I Siciliani* prodotto dal Centro Diaghilev di Bari. Due densi, ironici e spietati adattamenti da *I Viceré*, il capolavoro di De Roberto, e da *Gli zii di Sicilia* di Sciascia. Nicola Viesti

festival d'estate

I festival di primavera e d'inizio estate:

FESTIVAL DEL TEATRO EUROPEO, Torino; RASSEGNA INTERNAZIONALE CLOWN, SHORT FORMATS, FESTIVAL DI TEATRO GIOVANE NUOVE ESPRESSIONI, Milano; "NON VOGLIO PERDERE LA MARAVIGLIA" TEATRO E ARTI TRA DIVERSITÀ E ALTERITÀ, Bergamo; BINARI BINARI, San Vito al Tagliamento (Pordenone); FESTIVAL OPERA PRIMA, Rovigo; FILO D'ARIANNA FESTIVAL, Belluno; "NON IO" FESTIVAL INTERNAZIONALE SULLO SPETTACOLO CONTEMPORANEO, Bologna; FEST-FESTIVAL, Bologna; GIOSTRA DI MAGGIO, Fidenza (Parma); UKULELE FESTIVAL, Bologna; REGGIO PARMA FESTIVAL, Parma; GENERAZIONI OLTRE IL MILLENNIO, Cascina (Pisa); FESTIVAL MAREA, Fucecchio ex-buca d'Andrea; SALTANTES 2002, cinque province del Lazio; PRIMAVERA DEI TEATRI 2MILA2, Castrovillari (Cosenza).

PIEMONTE

THEATROPOLIS

Moncalieri (Torino);
26 giugno - 13 luglio
Festival internazionale delle
arti teatrali
Tel. 011.6403700
www.theatropolis.montea-
tro.com

VIGNALEDANZA 2002

Vignale Monferrato;
29 giugno - 8 agosto
Danza, stage
Tel. 0142.930005
www.vignaledanza.com

FESTIVAL LO SPETTACOLO DELLA MONTAGNA

Torino, Bassa e alta Val di Susa, Val Sangone, Haute Murienne-Vanoise; 18 luglio - 14 agosto
Teatro, cinema, musica
Tel. 011.4367019

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI

Castagneto Po, Castiglione Torinese, Cinzano, Gassino Torinese, Moransengo, Pavarolo, Rivalba, San

Raffaele Cimena, Sciolze,
Torino; 1/28 luglio
Teatro
Tel. 011.5169484
www.teatrostabiletorino.it

TEATRI DI CONFINE

Sedici comuni delle province di Asti, Alessandria, Torino, Vercelli;
29 giugno - 29 settembre
Teatro di strada, teatro di figura, narrazione, ricerca delle tradizioni
Tel. 011.9137192

LOMBARDIA

L'ULTIMA LUNA D'ESTATE 2002

Montevecchia, Cernusco Lombardone, Rovagnate, Ca' Soldato, Olgiate Molgora, Viganò, Sirtori, Perego, Lomagna, Osnago (Lecco);
30 agosto - 8 settembre
Teatro, musica, poesia, enogastronomia
Tel. 0341.201451
www.teatroinvito.org

FESTA INTERNAZIONALE DEL CIRCO CONTEMPORANEO

Brescia; 23 giugno - 6 luglio
Circo contemporaneo
Tel. 030.2808066
www.festadelcirco.it

DA VICINO NESSUNO È NORMALE

Milano; 15 giugno - 28 luglio
Teatro, cinema, musica, intrattenimento per bambini
Tel. 02.66212315
www.davicinonessunoenormale.org

FESTIVAL DI SABBIONETA

Sabbioneta (Mantova); 6 luglio - 15 ottobre
Teatro, danza, musica
Tel. 02.324377

TEATRO DEL VITTORIALE

Gardone Riviera (Brescia);
6 luglio - 4 agosto
Teatro, danza, musical, musica, opera, operetta
Tel. 335.6974871

TRANSITI - IL TEATRO NEI NONLUOGHI

Pavia; 3/17 luglio
Teatro
Tel. 0382.572629
www.motoperpetuo.org

TRENTINO ALTO ADIGE

BOLZANO DANZA

Bolzano; 13/27 luglio
Danza,
Tel. 0471.304130
www.ntbz.net

FRIULI VENEZIA-GIULIA

XXXIII EDIZIONE TRIESTE OPERETTA ESTATE 2002

Trieste; 5 luglio - 10 agosto
Operetta
Tel. 040.6722298/299

MITTELFEST 2002

Cividale del Friuli;
19/28 luglio
Prosa, musica, danza, arti visive, marionette e cinema dall'Europa centro-orientale
Tel. 040.762667,
040.3480832

VENETO

ESTATE TEATRALE VERONESE 2002

Verona; 2 luglio - 31 agosto
Teatro, danza, jazz
Tel. 045.8077417
www.estateteatraleveronese.it

OPERAESTATE FESTIVAL VENETO

Bassano del Grappa, Montecchio Maggiore, Asolo, Marostica, Possagno, Rossano Veneto, Thiene, Oliero, Valstagna, Sandrigo, San Zenone, Romano d'Ezzelino, Mussolente, Asiago, Cassola;
10 luglio - 30 agosto.
Danza, teatro, jazz
Tel. 0424.544214
www.comune.bassano.vi.it

ARENA DI VERONA

Verona; 21, 22, 28, 29 giugno - 5/7, 11/14, 18/21,

festival

23/28, 31 luglio - 1/4, 8/11,
13/18, 20/25, 27/31 ago-
sto - 1 settembre
Opera
Tel. 045.8005151
www.arena.it

**COMMEDIE NEL CHIO-
STRO**
Verona;
1 luglio - 12 agosto
Teatro, iniziative per pro-
muovere artisti locali
Tel. 045.8031321

TEATRO IN CAMPO 2002
Venezia; agosto
Teatro
Tel. 041.2770407
www.pantakin.it

**DANZAMUSICATEATRO
2002 - BIENNALE DI
VENEZIA**
Venezia;
2 maggio - 29 settembre
Danza, musica, teatro
Tel. 041.5218898
www.labiennale.org

LIGURIA

**V FESTIVAL IN UNA
NOTTE D'ESTATE**
Genova;
24 luglio - 29 agosto
Teatro, cinema, danza,
musica, poesia
Tel. 010.592838
www.lunariateatro.it

**XXXVI FESTIVAL TEA-
TRALE BORGIO VEREZZI**
Borgio Verezzi (Savona);
11 luglio - 11 agosto
Teatro
Tel. 019.610167
www.festivalverezzi.it

EMILIA ROMAGNA

**SANTARCANGELO DEI
TEATRI**
Santarcangelo di Romagna
(Rimini), Cesena, San
Mauro Pascoli, Bellaria
Igea-Marina, Longiano,
Sogliano al Rubicone;
5/14 luglio
Teatro, musica
Tel. 02.20404703

LAVORI IN PELLE 2002
Alfonsine (Ravenna);
18/22 luglio
Danza, teatro-danza
Tel. 328.5373819

DANZA URBANA
Bologna; 4/8 settembre
Danza in spazi urbani
Tel. 051.6440879
www.comune.bologna.it/iper-
bole/danzaurb

**IL TEMPO RITROVATO
2002**
Rubiera (Reggio Emilia);
14 giugno - 20 luglio
Teatro, incontri
Tel. 0522.621133
www.corteospitale.org

NATURA DEI TEATRI
Parma; 1/15 settembre
Workshop, teatro, danza,
musica, poesia, arti visive
Tel. 0521.270141
www.lenzrifrazioni.it/natura

TOSCANA

ESTATE RADICONDOLI
Radicondoli (Siena);
26 luglio - 15 agosto
Teatro, danza, musica, film
Tel. 0577.790911,

338.3417150
www.radicondoliarte.org

INTERCITY ATENE 1
Sesto Fiorentino (Firenze);
30 settembre - 22 ottobre
La nuova drammaturgia
greca presentata attraverso
produzioni, mise en espace,
letture, incontri, ospitalità
Tel. 055.440852
www.teatro-limonaia.fi.it

LUGLIO PISTOIESE 2002
Pistoia; 3/31 luglio
Teatro, musical, opera
Tel. 0573.99161
www.pistoiateatri.it

FESTIVAL MERCANTIA
Certaldo Alto (Firenze),
23/28 luglio
Teatro, musica, installazioni
Tel. 349.1673704

LA VERSILIANA FESTIVAL
Marina di Pietrasanta
(Lucca); 6 luglio - 30 agosto
Teatro, danza, musica
Tel. 0584.265757

**ARMUNIA FESTIVAL
COSTA DEGLI ETRUSCHI**
Castiglioncello (Livorno),
Gabbro, Riparbella,
Bibbona, Casale Marittimo,
Bolgheri, Cecina,
Montescudaio, Guardistallo,
Santa Luce, Nibbiaia,
Cecina Centro, Castellina,
Castelnuovo, Castagneto
Carducci, Pomaia di Santa
Luce (Bassa Valle del
Cecina); 3 luglio - 9 agosto
Teatro, danza, musica
Tel. 0586.754202
www.armunia.it

**FESTIVAL DEGLI ANIMOSI
2002**
Marradi (Firenze);

28 luglio - 2 settembre
Teatro, cinema, danza,
musica
Tel. 340.6170880
www.festivaldeglianimosi.net

VOLTERRATEATRO
Volterra; 22/28 luglio
Teatro, musica
Tel. 0588.80392
www.volterrateatro.it

**56.ma FESTA DEL TEA-
TRO**
San Miniato (Firenze);
18/24 luglio
Teatro
Tel. 339.7066125

ESTATE FIESOLANA
Fiesole (Firenze);
16 giugno - 29 agosto
Opera, musica
Tel. 055.5978308

UMBRIA

**FESTIVAL DEI DUE
MONDI 2002**
Spoleto;
28 giugno - 14 luglio
Musica, teatro, poesia, lette-
ratura, danza, marionette,
cinema
Tel. 0743.44700
www.spoletofestival.it

LAZIO

**FESTIVAL INTERNAZIO-
NALE DEL TEATRO
MEDIEVALE E RINASCI-
MENTALE DI ANAGNI**
Anagni (Frosinone);
21 giugno - 25 luglio
Teatro, conferenze
Tel. 0775.730424,
0775.779352

d' estate

INVITO ALLA DANZA 2002

Roma; 5 luglio - 1 agosto
Rassegna internazionale di
danza e balletto
Tel. 06.70300048

RACCORDI

Roma; maggio-luglio
Letteratura, teatro
Tel. 06.68133640
www.rialtosantambrogio.org

ITALI@RTE 2002

Roma; 2/11 agosto
Danza e arte
Tel. 06.8413192
www.mediascena.it

ABRUZZO

FESTIVAL ALBA

Alba Adriatica (Teramo);
4 luglio - 22 agosto
Teatro ragazzi
Tel. 085.4294482,
0863.414806

FESTIVAL TEATRO RAGAZZI DI CITTÀ SANT'ANGELO

Città Sant'Angelo (Pescara);
26/31 luglio
Teatro ragazzi
Tel. 085.4294482,
0863.414806

MARCHE

XXV FESTIVAL INTERNA- ZIONALE INTEATRO

Polverigi (Ancona);
12/20 luglio
Teatro, danza, musica
Tel. 071.9090007

VILLE & CASTELLA

Province di Pesaro e
Urbino: Fano, Saltara,
Serrangurina, ex lago di

Barchi, Maiolo,
Acqualagna, Pergola,
Fratte Rosa, Cagli,
Piobbico, San Lorenzo in
Campo, Pesaro;
12 giugno - 11 agosto
Musica
Tel. 0721.826462
www.infopointspettacoli.it

SIPARIO D'ESTATE

Province di Pesaro e
Urbino; 3 luglio - 12 agosto
Teatro, danza, musica,
poesia
Tel. 0721.830145

CIVITANOVA DANZA

Civitanova (Macerata);
6 luglio - 8 agosto
Danza
Tel. 0733.812936
www.teatridicivitanova.com

MACERATA OPERA

Macerata; 20, 27, 28 luglio
- 3, 4, 6/11, 13 agosto
Opera
Tel. 0733.230735
www.macerataopera.org

ROSSINI OPERA FESTI- VAL

Pesaro; 9/23 agosto
Opera
Tel. 0721.34473
www.rossinioperafestival.it

PUGLIA

OFFICIUM ET OPIFIUM

Provincia di Lecce;
29 luglio - 6 agosto
Teatro e laboratori
Tel. 0832.242000,
0832.240752
www.teatrokoreja.com

FANTIANO FESTIVAL

Grottaglie (Taranto);

15 giugno - 10 luglio
Teatro
Tel. 099.5667501
www.teatrodellafede.3000.it

SICILIA

GESTI CONTEMPORANEI

Catania;
29 giugno - 21 luglio
Teatro, danza contempora-
nea
Tel. 095.363545

ORESTIADI DI GIBELLINA

Gibellina (Trapani);
9 agosto - 21 settembre
Tel. 06.7009459

TAORMINA ARTE

Taormina;
29 giugno - 5 agosto
Teatro, musica
Tel. 0942.21142
www.taormina-arte.com

SARDEGNA

LA NOTTE DEI POETI

Nora (Pula-Cagliari);
12 luglio - 10 agosto
Teatro, recital, musica
Tel. 070.9208373
www.lanottedelpoeti.it

FESTIVAL NAZIONALI

I LUOGHI DEL MITO

Basilicata, Calabria,
Campania, Trentino Alto
Adige, Veneto;
22 giugno - 2 settembre
Progetto teatrale per aree
archeologiche e centri stori-
ci-monumentali della Magna
Grecia

Tel. 049.650294

FESTIVAL INTERNAZIONALI

wwWOYZECK

Fucecchio (Firenze),
Indianapolis (USA),
Aberystwyth (Galles),
Delhi, Calcutta, Bombay
(India);
12 maggio - 30 novembre
Progetto internazionale sul
Woyzeck
Tel. 328.9748264

FESTIVAL D'AVIGNON

Avignone (Francia);
5/27 luglio
Teatro, danza, mostre,
cinema, dibattiti
Tel. 33.490141460
www.festival-avignon.com

EDINBURGH INTERNA- TIONAL FESTIVAL

Edimburgo (Scozia);
11/31 agosto
Opera, teatro, danza,
musica, mostre

Tel. 44.131.4732000
www.eif.co.uk

EPIDAUROS FESTIVAL

Atene;
28 giugno - 31 agosto
Teatro
Tel. 30.10.9282900
www.hellenicfestival.gr

ATHENS FESTIVAL

Atene;
6 giugno - 28 settembre
Teatro, danza, musica
Tel. 30.10.9282900
www.hellenicfestival.gr



ENTI



Agis, Associazione Generale Italiana dello Spettacolo - via di Villa Patrizi, 10 - 00161 Roma - tel. 06.884731 - e-mail: agiscorm@tin.it - www.agisweb.it

Eti, Ente teatrale italiano - via Morgagni, 13 - 00161 Roma - tel. 06.440131 - e-mail: eti@enteteatrale.it - www.enteteatrale.it

Siae, Società italiana autori editori - viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma - lu-ve 9.00-12.30 Direzione generale - tel. 06.59901 Dor (drammatica operette riviste) - tel. 06.5990237
Lirica, (anche balletti) - tel. 06.5990248

Opere inedite - tel. 06.5990317
Multimediale - tel. 06.5990711
Per iscriversi - tel. 06.5990958
Sede di Roma - via Po, 8b - 00198 Roma - tel. 06.8546826, 06.8559966
Sede di Roma Ostiense - circoscrizione ostiense, 228 - 00154 Roma - tel. 06.5132345

BIBLIOTECHE e Videoteche

Centro studi del Teatro Stabile di Torino - (video delle produzioni dello Stabile, rassegne stampa, foto) - piazza san Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169405 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it

Biblioteca e Videoteca della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" - via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel. 02.58302813

Archivio del Piccolo Teatro - (recensioni, saggi critici, testi teatrali) - largo Greppi - 20121 Milano - tel. 02.72333220, 02.72333320 - e-mail: archiviostorico@piccoloteatromilano.it - www.piccoloteatro.org

Biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici - via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02.86460849 - consultazione su appuntamento

Crt - (archivio cartaceo e archivio video) - viale Alemagna, 6 - 20121 Milano - tel. 02.861901 - e-mail: info@teatrocrt.org - www.teatrocrt.org - me, ve 11.00-13.30, gi 16.00-18.30 - appuntamento su prenotazione.

Civico Museo - Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova - (biblioteca di arti dello spettacolo con sala di consultazione; importanti fondi manoscritti e a stampa, primo fra tutti quello riguardante Adelaide Ristori) - viale IV Novembre, 3 - 16121 Genova - tel. 010.586681

Biblioteca teatrale - Fondazione AIDA - (1300 documenti tra volumi, riviste e video) - vicolo Satiro, 5 - 37121 Verona - tel. 045.8001471 - 045.595284 - fax 045.8009850 - e-mail: fondazione@f-aida.it - bibliotecateatro@f-aida.it - www.f-aida.it

Centro Studi del Teatro di Roma - (testi, rassegne stampa, foto, locandine, video) - largo di Torre Argentina, 52 - 00186 Roma - tel.

06.68400050 - e-mail: centrostudi@teatrodiroma.net - www.teatrodiroma.net - aperto su appuntamento

Biblioteca del Burcardo - (Una delle più fornite biblioteche teatrali: testi, saggi, manoscritti, foto, locandine) - via del Sudario, Roma - tel. 06.6819471 - www.theatrelibrary.org

Biblioteca dell'Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" - via Bellini, 16 - 00198 Roma - tel. 06.8543680, 06.8413233, fax 06.8542505 - lu-ve 9.00-14.00

Centro di documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria - (biblioteca e videoteca di arti dello spettacolo: teatro, cinema, musica e danza) - piazza Morlacchi, 19 - 06123 Perugia - tel. 075.575421 - www.teatrostabile.umbria.it



TEATRI STABILI



Teatro Stabile di Torino - piazza. S. Carlo, 161 - 10123 Torino - tel. 011.5169411 - e-mail: info@teatrostabiletorino.it - www.teatrostabiletorino.it

Teatro Stabile di Bolzano - piazza Verdi, 40 - 39100 Bolzano - tel. 0471.301566, fax 0471.327525, www.teatrobolzano.it

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia - viale XX Settembre, 45 - 34126 Trieste - tel. 800.554040, 040.567201 - e-mail: info@irossetti.it - www.irossetti.it

Teatro Stabile Sloveno - via Petronio, 4 - 34126 Trieste - tel. 040.3480076 - e-mail: teatrostablesloveno@ibero.it

Teatro Stabile del Veneto "Carlo

Goldoni" - San Marco, 4650 b - 30124 Venezia - tel. 041.5205422, biglietteria tel. 041.5207583 - e-mail: teatrogottin.it - www.teatrostabileveneto.it - gestisce anche il Teatro Verdi, via dei Livello 32, 35100 Padova, tel. 049.8777011, 049.87770213

Piccolo Teatro di Milano - tel. 02.72333222 - e-mail: info@piccoloteatro.org - www.piccoloteatro.org - Teatro "Paolo Grassi", via Rovello 2; Teatro Studio, via Rivoli 6; Teatro "Strehler", Largo Greppi, 20121 Milano.

Teatro Stabile di Brescia Ctb - Contrada delle Bassiche, 32 - 25122 Brescia - tel. 030.2928611, e-mail: info@ctbteatrostabile.it - www.ctbteatrostabile.it

Teatro Stabile di Genova - piazza Borgo Pila, 42 - 16129 Genova - tel. 010.53421 - e-mail: info@teatro-di-genova.it - www.teatro-di-genova.it

Emilia Romagna Teatro - largo Garibaldi, 15 - 41100 Modena - tel. 059.223783 - e-mail: info@emiliaromagnateatro.com - www.emiliaromagnateatro.com

Teatro Stabile della Toscana - via Cairoli, 59 - 59100 Prato - tel. 0574.6084, biglietteria tel. 0574.6084 - e-mail: info@metastasio.it - www.metastasio.it

Teatro Stabile delle Marche "Fondazione le città del teatro" - sede legale piazza XXIV Maggio 1, 60124 Ancona; sede operativa piazza Cavour 29, 60121 Ancona - tel. 071.200442, fax 071.205274 - www.stabilemarche.it

Teatro Stabile d'Abruzzo - via Roma, 54 - 67100 L'Aquila - tel.



0862.413200, 0862.62946, fax
0862.414269 - e-mail
tsa@webaq.it - www.teatrostabi-
le.abruzzo.it

Teatro Stabile dell'Umbria - via
del Verzaro, 20 - 06123 Perugia -
tel. 075.575421 - e-mail: [tsu@kre-
net.it](mailto:tsu@kre-
net.it) - www.teatrostabile.umbria.it

Associazione Teatro di Roma -
via dei Barbieri, 21 - 00186 Roma -
tel. 06.6875445 - e-mail:
info@teatrodiroma.net - [www.tea-
trodiroma.net](http://www.tea-
trodiroma.net)

**Ente Teatro di Sicilia Stabile di
Catania** - gestisce due teatri: Teatro
Verga, via Giuseppe Fava 39, 95123
Catania, tel. 095.363545; Teatro
Musco, via Umberto 312, 95100
Catania, tel.: 095.535514

Teatro Biondo Stabile di Palermo -
via Teatro Biondo, 11 - 90133 Palermo
- tel. 091.7434311, 091.582364 - e-
mail: info.teatroetateatrobiondo.it -
www.teatrobiondo.it

www.comune.udine.it,
www.go.to/accademia.it

**Civica Scuola d'Arte
Drammatica "Paolo Grassi"** -
via Salasco, 4 - 20136 Milano - tel.
02.58302813 - e-mail: [paologras-
si@tiscalinet.it](mailto:paologras-
si@tiscalinet.it)

Scuola del Piccolo Teatro fon-
data da Giorgio Strehler e diretta
da Luca Ronconi - via degli
Angioli - 20121 Milano - tel.
02.72333414

Accademia dei Filodrammatici
- via Filodrammatici, 1 - 20121
Milano - tel. 02.86460849 - e-
mail: [filodram@accademiafilo-
drammatici.it](mailto:filodram@accademiafilo-
drammatici.it) - [www.accademia-
deifilodrammatici.it](http://www.accademia-
deifilodrammatici.it)

**Scuola di recitazione e di for-
mazione del Teatro Stabile delle
Marche** - Palazzo Bottoni - via
Cialdini - 60121 Ancona - tel.
071.200442 - [www.stabilemar-
che.it](http://www.stabilemar-
che.it)

Catania - tel. 095.354466,
095.431528, 0338.6420465

**Scuola di recitazione del Teatro
Biondo Stabile di Palermo** - via
Teatro Biondo 11 - tel. 091.7434311
- www.teatrobiondo.it

**Civica Scuola d'Arte Drammatica
di Cagliari** - via La Palma - 09126
Cagliari - tel. 070.341322

(sito del Centro Nazionale di
Drammaturgia Outis)

www.dramma.it

(sito dedicato alla drammaturgia
contemporanea)

www.hystrio.it

(sito della rivista)

members.xoom.it/tempimoderni

(sito dell'omonima pubblicazione)

www.drammaturgia.it

(sito dell'omonima rivista)

www.royalcourttheatre.com

(sito del Royal Court Theater
di Londra)

[www.officiallondonthea-
tre.co.uk/](http://www.officiallondonthea-
tre.co.uk/)

(guida ai teatri di Londra)

www.abbeytheatre.ir

(sito del National Theatre - Abbey
Theatre di Dublino)

www.schaubuehne.de/

(sito della Schaubuehne di Berlino)

www.mimecentrum.de/

(sito del Centro di Mimo di Berlino)

www.dramaten.se/

(sito del Dramaten di Stoccolma)

www.pluto.no/detnorsketeatret/

(sito del Det Norske Teatret di Oslo)

www.lamama.org

(sito del Teatro La Mama di New
York)

www.pariscope.fr

(sito degli appuntamenti con lo
spettacolo a Parigi)

www.theatre.ru/emain.html (sito
sul teatro russo)

[www.theatre-
link.com/thresor.html](http://www.theatre-
link.com/thresor.html) (solo link)



SITI



www.delteatro.it (sito di teatro
della Baldini & Castoldi)

www.teatro.it (sito con la program-
mazione nazionale)

www.comoedia.com (portale con
informazioni sulle produzioni e sulla
programmazione dei teatri)

www.tophat.it (sito con recensioni
e video degli spettacoli in program-
mazione)

www.teatronline.com (portale
dedicato al teatro e oltre: servizi e
anche un quiz a premi)

www.iospettacolo.it (sito dedicato
allo spettacolo in genere: teatro,
cinema, musica, tv)

www.teatranti.com (portale sulla
scena italiana)

www.enteteatrale.it (sito dell'ente
con rassegna stampa di teatro
nazionale e internazionale)

www.url.it (sito con una sezione su
teatro e scienza)

www.ske-net.com (portale
con notizie su musica, cine-
ma, teatro, danza e relativi
link)

[www.digilander.id.it/operadei-
pupi/](http://www.digilander.id.it/operadei-
pupi/)

www.buma.it

(sito dedicato al teatro di figura)

www.spettacolo.benicultura.it/

(pagina dedicata allo spettacolo nel
sito del Ministero Beni Culturali)

[www.comune.riccione.rn.it/ric-
cione teatro/](http://www.comune.riccione.rn.it/ric-
cione teatro/)

www.outis.it



SCUOLE

Scuola del Teatro

Stabile di Torino - corso
Moncalieri, 18 - 10131 Torino - tel.
e fax: 011.6600097, 011.6602872
- e-mail: scuola@teatrostabiletorino.it -
www.teatrostabiletorino.it

**Scuola del Teatro Stabile di
Genova** - piazza Borgo Pila, 42 -
16129 Genova - tel. 010.5342212,
tel. segreteria (9.00-15.00)
010.5342255 - e-mail: [scuola.reci-
tazione@teatro-di-genova.it](mailto:scuola.reci-
tazione@teatro-di-genova.it) -
www.teatro-di-genova.it

**Civica Accademia d'arte dram-
matica "Nico Pepe"** - largo
Ospedale vecchio, 10/2 - 33100
Udine - tel. 0432504340 - e-mail:
accademia_np@libero.it -



Accademia nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"

via Bellini, 16 - 00198
Roma - tel. 06.8543680,
06.8413233, fax 06.8542505 (9.00-
19.00)

**Accademia nazionale d'Arte
Drammatica del Teatro Bellini** -
via Conte di Ruvo, 14 - 80135
Napoli - tel. 081.5491266,
081.5447768

**Accademia d'Arte Drammatica
della Calabria** - via Papa Giovanni
XXIII, 89015 Palmi (Reggio
Calabria) - tel. 0966.21792

Accademia Umberto Spadaro -
c/o Cus Catania cittadella universi-
taria, Università degli Studi di



LIBRERIE



Libreria dello spettacolo -
via Terraggio 11 - 20100 Milano -
tel. 02.86451730

Libreria Il Leuto - via Monte
Brianzo 86 - 00100 Roma - tel.
06.6869269

Libreria Broadway - via Rosolino
Pilo 18 - 90100 Palermo - tel.
091.6090305

Punti vendita di Hystrio



Rivista fondata da Ugo Ronfani

ALESSANDRIA

Fer-net - Via Migliora, 6/8 - tel. 0131/440062

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Dante, 91/95 - tel. 080/5219677

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Mardi Gras - via A. Hofer - tel. 0471/301233

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

CREMONA

Ass. Cult. Palazzo Cattaneo - Via Ocasali - tel. 0372/21095

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Carretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

MESTRE

Feltrinelli - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/940663

MILANO

Anteo Service - Via Milano, 9 - tel. 02/67175
Feltrinelli Baires - C.so Buenos Aires, 20 - tel. 02/29531790
Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Feltrinelli Sarpi - Via P. Sarpi, 15 - tel. 02/3490241
Feltrinelli Piemonte - P.zza Piemonte, 2 - tel. 02/433541
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730
Teatro Libero - Via Savona, 10 - tel. 02/8323126
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PIACENZA

Fer-net - Via Cavour ang. XX Settembre - tel. 0523/319616

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

PORDENONE

La Rivisteria - P.zza XX Settembre, 23 - tel. 0434/20158

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria Vecchia Reggio - Via C.S. Stefano, 2/F - tel. 0522/453343

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248
Feltrinelli Babuino - Via del Babuino, 39/40 - tel. 06/36001891
Feltrinelli Orlando - Via V.E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

SALERNO

Feltrinelli - P.zza Baraccano, 5 - tel. 089/253631

SARONNO

S.E. Servizi Editoriali - C.so Italia, 29 - tel. 02/9602287

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/966075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

UDINE

Fer-net - via Canciani, 15 - tel. 0432/220531

VENEZIA

Libreria Patagonia - Dorsoduro, 3490/B - tel. 041/5285333

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Farina, 4 - tel. 045/594611
The Room Magazine Store - Rigaste S. Zeno, 33 - tel. 045/8014867
La Rivisteria di P.zza S.Zeno

VICENZA

Librarsi - Contrà Moretto, 4 - tel. 0444/547140

VIGEVANO

Fer-net - P.zza Ducale, 1 - tel. 0381/692031

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Direzione: Roberta Arcelloni, Claudia Cannella (responsabile), Ivan Groznij Canu (art director), Anna Ceravolo.

Redazione: Albarosa Camaldo, Elisabetta Longoni (segreteria).

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Collaboratori: Paola Abenavoli, Alessandra Arcidiaco, Daniela Ardini, Lucio Argano, Cristina Argenti, Laura Bevione, Silvia Calamai, Fabrizio Caleffi, Laura Caretti, Danilo Caravà, Ernesto Cilento, Gianni De Conno, Renzia D'Inca, Pierachille Dolfini, Mimma Gallina, Emanuela Garampelli, Gastone Geron, Gigi Giacobbe, Roberto Giambone, Pierfrancesco Giannangeli, Anna Guri, Giovanna Intra, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Massimo Marino, Antonella Mellili, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Simona Morgantini, Italo Moscati, Pier Giorgio Nosari, Alfio Petrin, Angelo Pizzuto, Gianni Poli, Eliana Quattrini, Carlo Randazzo, Domenico Rigotti, Mariena Roncarà, Monica Ruocco, Andrea Rustichelli, Cora Sironi, Alessandro Tacconi, Francesco Tei, Andrea Vecchia, Nicola Viesti.

Direzione, redazione e pubblicità: viale Daniele Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/ 40073256, 02/45409483 e 02/48700557 (anche fax).

E-mail: hystrio@libero.it
www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Pellicole: CSE S.r.l., Via Cola di Rienzo, 26, 20144 Milano.

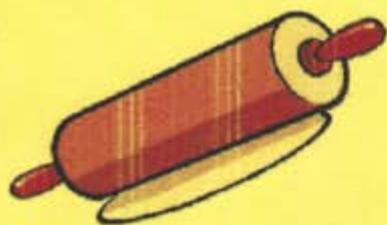
Stampa: Europrint srl, via Strada Provinciale, 181 1/3/5, 26839 Zelo Buon Persico (Lo).

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Abbonamenti: Italia € 26 - Estero € 41
Versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a: Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Un numero € 7.50, arretrati € 15.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.



Pastificio Artigiano Casula & Sini

Il primo Pastificio che ha raccolto la millenaria esperienza della produzione di Panadas e Pasta fresca della tradizione oschirese.

Dal 1985 l'Azienda produce

- Panadas
- Seadas
- Casadinas (*de casu e de regottu*)
- Ravioli
- Lasagne
- Gnocchi sardi
- Zuppa gallurese
- Paste al forno
- Origliettes
- Torte di ricotta



Tutte le nostre specialità sono confezionate secondo le antiche ricette con l'uso esclusivo di prodotti biologici locali.



Venite a trovarci...

Scoprirete la bontà ed il gusto dei nostri prodotti!

Andrea Friso



*Oschiri
Casula
&
Sini*

Via Umberto 42—Oschiri—Sassari

☎ 079-733711

FOGU CASEARIA s.r.l.
Zona Artigianale S'Ullura - Oschiri (SS)
tel. 079/734149 - fax 079/734446



La qualità della tradizione

